

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

*Fondée en 1859 par Charles Blanc*

*Dirigée par Georges Wildenstein*

JUILLET-AOUT 1935

---

*A PARIS — Faubourg Saint-Honoré, N° 140*

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

A PARIS -- 140, Faubourg Saint-Honoré (8<sup>e</sup>)

La *Gazette des Beaux-Arts*, fondée par Charles Blanc en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Emile Galichon, Edouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Manguin, Emile Bertaux et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts Décoratifs).

Elle paraît en livraisons *mensuelles*, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte, parmi lesquelles des gravures originales exécutées spécialement pour la revue.

---

## BEAUX-ARTS

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

A Paris, 1, rue de la Baume (8<sup>e</sup>)

---

Depuis 1923, l'ancien supplément d'actualité de la *Gazette des Beaux-Arts* est devenu une revue autonome, dirigée par Théodore Reinach et Georges Wildenstein.

Depuis la mort de Théodore Reinach (1928), *Beaux-Arts* paraît sous la direction de Georges Wildenstein. C'était depuis 1923 un fascicule mensuel qui, en décembre 1932, afin de pouvoir suivre de plus près l'actualité, a été transformé en hebdomadaire (format journal) toujours abondamment illustré. *Beaux-Arts* donne, chaque vendredi, toute l'actualité artistique : acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, cinéma, tourisme, etc.

D'autre part, des pages entières sont consacrées régulièrement soit à la vie artistique à l'étranger, soit à l'architecture, soit à l'art décoratif.

---

## COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le Duc d'ALBE;

le Comte Moïse de CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre;

S. CHARLETY, recteur de l'Académie de Paris;

D. DAVID-WEILL, président du Conseil des Musées nationaux;

ROBERT JAMESON;

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs;

ROGER SANDOZ, vice-président-délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, de la Société de Propagation des Livres d'Art;

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

---

## COMITÉ DE RÉDACTION

MM. PAUL JAMOT, membre de l'Institut, conservateur des Musées nationaux;

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet);

POI NEVEUX, de l'Académie Goncourt, inspecteur général des Bibliothèques;

CHARLES PICARD, membre de l'Institut, professeur à la Sorbonne;

LOUIS REAU, directeur de l'Institut français de Vienne;

GEORGES WILDENSTEIN, *directeur*.

JEAN BABELON, conservateur-adjoint du Cabinet des Médailles, *secrétaire*.



LUGLIO 1935-XIII  
ANNO XXXVIII

FASCICOLO IV

VOLUME SESTO  
NUOVA SERIE

# L'ARTE

RIVISTA BIMESTRALE DI STORIA DELL'ARTE MEDIEVALE E MODERNA

ADOLFO VENTURI, DIRETTORE  
ANNA MARIA BRIZIO, REDATTRICE

## SOMMARIO

B. BERENSON. — <i>Andrea di Michelangiolo e Antonio Mini</i> .....	Pag. 243
JENÖ LANYI. — <i>The rilievi inediti di Donatello</i> .....	» 284
LIONELLO VENTURI. — <i>Cézanne</i> .....	» 298
ANNA MARIA BRIZIO. — <i>Bibliografia dell'arte italiana</i> .....	» 325

Prezzo di abbonamento annuo : L. 100 per l'Italia; il fascicolo separato L. 20 — L. 150 per l'Estero;  
il fascicolo separato L. 30 — L. 200 le annate arretrate. — Per la raccomandazione L. 20 in più.  
NB. - Gli abbonamenti si pagano anticipati. - L'associazione porta elezione di domicilio presso il Foro di Milano.

AMMINISTRAZIONE - INDUSTRIE GRAFICHE ITALIANE STUCCHI  
VIA MARCONA, 50 - MILANO  
REDAZIONE - VIA NAPIONE, 28 - TORINO

LES EXPOSITIONS DES ÉTAPES  
de  
**L'ART CONTEMPORAIN**  
organisées par la  
Gazette des Beaux-Arts et Beaux-Arts  
constituent  
UNE VIVANTE HISTOIRE  
DE L'ART MODERNE

## EN VENTE

A la Gazette des Beaux-Arts,  
140, Faubourg Saint-Honoré

- |                                  |        |
|----------------------------------|--------|
| I. Seurat et ses amis.....       | 3 fr.  |
| II. Gauguin et ses amis.....     | épuisé |
| III. Le Salon .....              | 3 fr.  |
| IV. Les Fauves. ....             | 3 fr.  |
| V. Les créateurs du Cubisme..... | 3 fr.  |

Chaque catalogue, 24×15 <sup>1</sup>/<sub>m</sub>, 24 pages, 20 illustrations,  
3 francs, franco.

ÉDITIONS « LES BEAUX-ARTS »  
140, Faubourg Saint-Honoré

COLLECTION « L'ART FRANÇAIS »

# CHARDIN

par

GEORGES WILDENSTEIN

TOUTES LES ŒUVRES CONNUES  
DE L'ARTISTE REPRODUITES

TOUS LES DOCUMENTS SUR SA VIE

Catalogue critique complet de 1237 numéros

Un volume in-4° rasin, 25×32,5 de 432 pages  
dont 128 pages d'illustrations  
contenant 240 héliogravures.

Prix ..... 300 fr.  
Sur Madagascar ..... 450 fr.



P.O.-MIDI

**TOUS LES DIMANCHES  
ET  
JOURS FÉRIÉS  
AUX  
CHATEAUX DE LA LOIRE**

DU 14 AVRIL AU 29 SEPTEMBRE 1935

**TRAIN SPÉCIAL, 2° et 3° classes**

Départ de Paris-Quai d'Orsay : 7 heures

Retour à Paris : 23 h. 15

**PARIS-TOURS et retour**

2° cl. : 45 fr. — 3° cl. : 30 fr.

Location gratuite des places au départ de Paris

Vous pourrez circuler à volonté entre Orléans et Tours en vous arrêtant pour visiter villes et châteaux. (Nombreux circuits d'autocars.)

**Renseignements et billets :** aux Gares de Paris-Quai d'Orsay et Austerlitz; aux Agences P.-O. - Midi, 16, bd des Capucines et 126, bd Raspail; aux principales Agences de Voyages.

P.O.-MIDI

**POUR PRÉPARER VOS VACANCES  
il est indispensable de vous munir du  
LIVRET-GUIDE OFFICIEL  
du Réseau P.-O.-MIDI**

Le Livret-Guide P.-O.-MIDI 1935 est paru; il comprend 2 tomes:

- Tome I : de Paris à la Loire et à la Garonne.
- Tome II : de la Garonne aux Pyrénées et à la Méditerranée.

Un indicateur complet des trains P.-O.-Midi, formant annexe, est vendu avec les 2 tomes ou avec l'un ou l'autre des tomes.

Nous rappelons que le Livret-Guide Officiel du Réseau P.-O.-MIDI est en vente dans les principales gares aux prix ci-après :

- Tome I, avec horaire des trains ..... 5 fr. 00
- Tome II, avec horaire des trains ..... 5 fr. 00
- Tomes I et II, avec horaire des trains ..... 7 fr. 50

Envoi par le service de la Publicité du Réseau P.-O.-Midi, 1, Place Valhubert, à Paris (13°), contre mandats, chèques postaux (Paris 2325) ou timbres-poste français :

- Tome I, avec horaire des trains ..... 6 fr. 25
- Tome II, avec horaire des trains ..... 6 fr. 45
- Tomes I et II, avec horaire des trains ..... 9 fr. 55

P.O.-MIDI  
**ÉTÉ 1935**

**AMÉLIORATION DES RELATIONS  
FRANCE-ALGÉRIE  
par Port-Vendres**

**TRAINS ET PAQUEBOTS RAPIDES**

Le trajet le plus direct de Paris à Port-Vendres, par Limoges, Toulouse, Carcassonne, Perpignan.

La traversée la plus courte dans les eaux les mieux abritées (Compagnie de Navigation Mixte)

**Transbordement direct du grand paquebot**

Billets directs et enregistrement direct des bagages de Paris-Quai d'Orsay à Alger ou Oran, et vice-versa.

1° **PORT-VENDRES-ALGER**

Voitures directes de toutes classes avec couchettes en

1<sup>re</sup> classe, de Paris à Port-Vendres-Quai

Départ de Paris-Quai d'Orsay les lundis et jeudis à .. 22 h. 00

Arrivée à Port-Vendres-Quai le lendemain à ..... 12 h. 50

Départ de Port-Vendres-Quai les mardis et vendredis à 14 h. 00

(à partir du 28 Mai)

Arrivée à Alger le lendemain à ..... 8 h. 30

Départs supplémentaires de Port-Vendres, les mercredis 18 et 25 Septembre et les samedis 21 et 28 Septembre à 14 heures.

Arrivée à Alger le lendemain à 12 heures.

2° **PORT-VENDRES-ORAN**

Voitures directes de toutes classes avec couchettes en

1<sup>re</sup> classe de Paris à Port-Vendres-Quai

Wagons-lits de 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> classes de Paris à Port-Vendres-Ville.

Départ de Paris-Quai d'Orsay les mercredis et samedis à 19 h. 25

Arrivée à Port-Vendres-Quai le lendemain à ..... 9 h. 40

Départ de Port-Vendres-Quai les jeudis et dimanches à 10 h. 30

Arrivée à Oran le lendemain à ..... 9 h. 30

Pour tous renseignements complémentaires s'adresser notamment :

— Aux Agences P.-O.-Midi, 16, Boulevard des Capucines et 126, Boulevard Raspail; à la Maison du Tourisme, 127, Avenue des Champs-Élysées, à Paris; à la Gare de Paris-Quai d'Orsay; aux principales Agences de Voyages.

• P.O.-MIDI •





---

---

# SOMMAIRE

---

---

La Belgique et la Hollande. Divergences artistiques, par <i>M. F. SCHMIDT-DEGENER</i> , directeur du Rijksmuseum d'Amsterdam .....	I
Léopold Robert et Charlotte Bonaparte, par <i>Mme Dorette BERTHOUD</i> .....	17
La Vocation de saint Mathieu de Château-Gombert. Pierre ou François Puget? par <i>M. Joseph BILLIOUD</i> .....	36
Une peinture retrouvée de G. de Saint-Aubin. Laban cherchant ses dieux, par <i>M. Emile DACIER</i> , conservateur-adjoint à la Bibliothèque Nationale..	42
Les manuscrits à miniatures de Maimonide par <i>Mme Rachel WISCHNITZER</i>	47
Le portrait du chirurgien rouennais Le Cat par Dupont de Montfiquet, par <i>M. le Dr G. MAHÉ</i> .....	53
Les primitifs espagnols du musée de Dijon, par <i>M. le Dr A.-L. MAYER</i> ....	57
Bibliographie. ....	58
Revue des Revues .....	61

---

*Il ne sera rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire aura été envoyé, impersonnellement,  
à M. le Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.*

---

## TARIF DES ABONNEMENTS

à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

### ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	180 fr.
ETRANGER	{ Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm..... 210 fr.
	{ Autres Pays ..... 230 fr.

### ÉDITION D'AMATEUR

*(Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25 × 30 cm.),  
les planches sont tirées sur madagascar  
et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.)*

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	280 fr.
ETRANGER	{ Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm..... 310 fr.
	{ Autres Pays ..... 340 fr.

Les abonnés à la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement l'hebdomadaire *Beaux-Arts*.

---

*Toute la correspondance concernant la rédaction doit être adressée à M. le DIRECTEUR.  
Toute la correspondance concernant l'administration et la publicité doit être adressée à M. l'ADMINISTRATEUR.*  
Compte de chèques postaux : Paris 1390-90.

---



Abonnez-vous à la *Gazette des Beaux-Arts* et à *Beaux-Arts*.

## BULLETIN D'ABONNEMENT

Détacher ce bulletin et l'adresser à

**GAZETTE DES BEAUX-ARTS**

140, faubourg Saint-Honoré, Paris (8°)

*Veillez m'abonner pour une année à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, à partir du 1<sup>er</sup> ..... 19 .....*

*(Cet abonnement donne droit à l'envoi gratuit de l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.)*

*\* Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs : .....*

*Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs : .....*

*Veillez faire recouvrer à mon domicile la somme de francs : .....*

*(majorée de 3 fr. 25 pour frais de recouvrement à domicile).*

*Nom : .....*

*Adresse : .....*

*Signature :*

*\* Biffer les indications inutiles.*

**CONDITIONS D'ABONNEMENT** (un an) : FRANCE : 180 fr.

ETRANGER : pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : 210 fr.

Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention : 230 fr.

Le numéro : 15 fr. (Etranger : port en sus). **Compte chèques postaux : Paris 1390-90.**

**PARIS, faubourg Saint-Honoré, 140 - Balzac 12-17**

## BULLETIN D'ABONNEMENT

*Veillez m'abonner pour une année, six mois, à BEAUX-ARTS, à partir du 1<sup>er</sup> ..... 19 .....*

*\* Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs : .....*

*Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs : .....*

*Veillez faire recouvrer à mon domicile la somme de francs : .....*

*(majorée de 3 fr. 25 pour frais de recouvrement à domicile).*

*Nom : .....*

*Adresse : .....*

*Signature :*

*\* Biffer les indications inutiles.*

**CONDITIONS D'ABONNEMENT** : FRANCE : un an, 42 fr.; six mois, 23 fr.

ETRANGER : pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : un an, 56 fr.; six mois, 30 fr.

Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention : un an, 70 fr.; six mois, 38 fr.

Le numéro : 1 fr. (Etranger : port en sus).

**Compte chèques postaux : Paris 1851-52**

**PARIS, rue de la Baume, 1 - Elysées 21-15**

Détacher ce bulletin et l'adresser à

**BEAUX-ARTS**

1, rue de la Baume, Paris (8°)





# LA BELGIQUE ET LA HOLLANDE

## DIVERGENCES ARTISTIQUES

**J**E me permettrai d'employer des termes anachroniques, et choisis pour leur commodité, en parlant de la « Belgique » et de la « Hollande », dans l'art du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> et du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle. Les Pays-Bas méridionaux, appelés successivement Pays-Bas espagnols ou autrichiens, correspondent par leur étendue à peu près à la Belgique moderne. On les désigne souvent sous le nom de la plus en vue de leurs régions : les Flandres. Le nom de Hollande — et il faut sous-entendre Utrecht, la Zélande et les autres provinces — désigne de même toute la République des Provinces unies. Lorsque nous disons « peinture flamande », il peut s'agir d'artistes travaillant à Bruxelles, c'est-à-dire de Brabançons. Nous classons parmi l'art hollandais les productions des artistes de Middelbourg ou de Deventer, qui appartiennent à d'autres provinces de la République. Si nous parlons de la Belgique, par anticipation, ce terme a l'avantage de couper court à une équivoque due au <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle français, où l'expression « art flamand » indique souvent nos artistes hollandais. Au <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle encore, Taine appelle « petits maîtres flamands » des peintres du Nord, comme Terborch et Potter.

La Belgique et la Hollande, considérées comme un ensemble, composent les Pays-Bas, amalgame de seigneuries, comtés et duchés, qui faisaient partie de l'héritage des Valois de la branche bourguignonne. On sait que les Pays-Bas du Sud se sont séparés de leurs voisins du Nord et que l'histoire des deux contrées a été aussi dissemblable que leur culture générale.

Voici donc deux frères, sans grande différence d'âge, qui ont reçu la même éducation et qui se développent, à notre grand étonnement, en des sens tout différents. Ils ont connu le même gouvernement bourguignon, auquel ils doivent la première notion d'une administration générale, ils ont vécu ensemble cette fin de la culture du moyen âge qui fut particulièrement brillante pour la Belgique. Ils ont reçu, tant à la Haye qu'à Bruges, les mêmes leçons de peinture, professées par les Van Eyck. Ainsi, pendant leur jeunesse, leur art a parlé une langue à peu près identique. Quant à la



force créatrice des architectes, des peintres et des sculpteurs, ce moyen âge s'affaiblit visiblement vers 1500, tout en maintenant une tradition de métier assez solide.

A ce point, les deux frères commencent une seconde éducation commune, que la Renaissance leur apporte en leur enseignant les humanités. Ils se donnent cœur et âme à l'étude du classicisme, et ils balbutient bientôt le même idiome artistique. Leur conscience religieuse subit les mêmes troubles, ils se révoltent contre une autorité qui n'est plus de chez eux, ils combattent ensemble, comme des frères, le mercenaire étranger, subissent les mêmes privations, les mêmes misères. Mais le plus jeune, et jusque là le moins prospère, triomphe. La Hollande poursuit son chemin, la Belgique se soumet. Nous arrivons vers 1600, et nous apercevons tout à coup que ces deux frères, malgré les mêmes promesses et les mêmes soins donnés à leur éducation, sont très dissemblables dans leur for intérieur. Comment une telle divergence de caractères est-elle possible?

Remarquons d'abord que cette différence, au sortir de la lutte contre l'Espagnol, vers 1610, a déjà frappé les contemporains. J'ai fait observer précédemment la rareté des tableaux nettement historiques. Un exemple nous montrera comment l'opposition des deux pays fut exprimée par un peintre qui aimait les allégories et qui avait des tendances littéraires, Adriaen Van de Venne. C'est à lui que l'on doit cette grande composition (fig. 1) qui décrit d'une façon amusante la façon dont les contemporains jugeaient les contrastes du Nord et du Sud des Pays-Bas. Un fleuve d'une énorme étendue, un vrai bras de mer, sépare les deux pays. A gauche, voici la Hollande, peuplée d'un synode calviniste, d'une foule de dignes théologiens en noir et blanc, et dans le fond, entourés de leur suite, les princes Maurice et Frédéric-Henri accompagnés de quelques souverains alliés des protestants. A droite, c'est la Belgique avec la cour des archiducs, étalant un luxe coloré d'un tout autre caractère, des moines et de doctes Jésuites, accompagnés de l'inévitable bouffon espagnol qui tient une grande place. Le long du rivage s'avance la procession papale avec toute la magnificence des cardinaux et des évêques. Différence de mœurs, différence de religion, différence de gouvernement. La rivière est couverte de barques, dont les équipages, recrutés parmi les ecclésiastiques de toutes les sectes, pêchent les âmes avec leurs hameçons et leurs filets symboliques. Le peintre se montre gentil pour les calvinistes, moqueur pour les catholiques, désagréable pour les luthériens. Au-dessus de l'eau, un arc-en-ciel dessine un pont aérien, espoir d'une réunion qui ne se réalisera point.

Cette image de la division des Pays-Bas, qui date de 1614, ne fut point démentie par la suite des événements. Déjà la défense d'Ostende, au début du siècle, prit l'allure d'une lutte nationale entre la Belgique et la Hollande. Le développement de l'art nous montrera un antagonisme plus profond, une divergence tellement fondamentale que l'on est tenté d'en rechercher la première manifestation.

Avant 1500, la Hollande, sans grande cohésion, déchirée souvent par des luttes internes, fut avant tout un composé de petites villes quelquefois rivales. La peinture y est presque entièrement au service de l'Eglise. Comparé avec la production des





FIG. 1. — ADRIAEN VAN DE VENNE, LA PÊCHE DES AMES.  
(Rijksmuseum, Amsterdam.)

Flandres, cet art hollandais, qu'on peut assez bien localiser de Delft à Alkmaar, frappe par son air provincial, son expression naïve et une gaucherie dans le mouvement, qui dénotent une absence de penchants mondains. Voici le maître de Delft (fig. 2). Les couleurs sont d'une harmonie plus pâle, les vêtements des personnages bibliques sont moins somptueux que dans l'ambiance flamande. Cet air provincial accentué est assez surprenant, mais il ne faut pas oublier que plusieurs grands talents du Nord avaient émigré vers la Belgique, tels que Thierry Bouts et Gérard David, et que ceux qui demeureraient furent des gens modestes, aujourd'hui encore anonymes. Le maître de la *Virgo inter Virgines*, que voici dans sa simplicité, et le maître d'Alkmaar, avec sa petite ville hollandaise, en sont des exemples (fig. 3).

Le meilleur de ceux qui restèrent au pays — c'est peut-être sa mort prématurée qui l'a empêché de partir — fut Geertgen tot St Jans, de Haarlem, Gérard de l'hôpital Saint-Jean, dont l'art à la fois naïf et avancé procède avec une liberté qui n'est pas sans rappeler son contemporain Carpaccio. Gérard de Saint-Jean inaugure une longue tradition hollandaise avec le premier tableau de corporation, la *Confrérie des frères de Saint Jean*, petit groupe de portraits qui orne un des grands volets du Musée de Vienne. Geertgen nous surprend par d'autres traits bien hollandais, une prédilection pour le paysage, que marquent aussi Thierry Bouts et Gérard David, et une naïveté sans maladresse : art que l'on dirait né du sol même, très pur et nullement troublé par des influences du dehors. Telle est la *Sainte Famille* bien connue du Musée d'Amsterdam.

Si Geertgen de Haarlem est bien hollandais, Jérôme Bosch, son contemporain,



qui habitait Bois-le-Duc, l'est beaucoup moins. Il appartient à cette suite d'artistes qui ne sont ni tout à fait belges ni tout à fait hollandais et que l'on doit, pendant tout le xvi<sup>e</sup> siècle et même au début du xvii<sup>e</sup>, désigner comme néerlandais. C'est dans la lignée spirituelle de Jérôme Bosch que naîtra le grand Pieter Bruegel, qui à son tour sera le prototype d'Adriaen Brouwer, un des derniers Néerlandais. Ces trois artistes, autour desquels évoluent plusieurs caractères de moindre envergure, et plusieurs paysagistes, participent des deux nations. Remarquons que pendant tout le xvi<sup>e</sup> siècle ce sont les artistes de tendances néerlandaises qui montrent le plus de sève et le plus d'originalité.

En somme, l'art du xv<sup>e</sup> siècle, qui engendra le développement ultérieur de la Belgique et de la Hollande, est bien de la même famille. La Belgique reçoit un apport plus grand de l'extérieur, elle se montre plus ouverte aux influences européennes et accueille des artistes d'autre nationalité. Elle héberge des personnalités plus fortes. La Hollande est déjà plus autochtone, plus fermée vers le dehors, moins somptueuse, plus bourgeoise. Pourtant l'art des deux pays apparaît homogène, tous deux ont en commun une certaine tournure d'esprit et des procédés de peinture identiques. Mais ce caractère national va subir une rude épreuve.

Le grand courant européen que l'on nomme la Renaissance atteint, vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle, les artistes des Pays-Bas. A notre étonnement, l'architecture, la sculpture et la peinture manquent de résistance. Dans l'ensemble, on note une sorte d'épuisement, une absence de fraîcheur, un soin superflu pour les détails peu essentiels, et cela spécialement à Bruges, le centre même de la tradition. La production est encore abondante, mais si les bonnes habitudes du métier se perpétuent, la ferveur créatrice a diminué.

Lorsqu'en 1450 Rogier van der Weyden visita l'Italie, les nouvelles impressions qu'il recueillit ne purent entamer en rien sa puissante personnalité. Ce qu'il exécute en Italie, portraits et compositions, ne trahit que des influences superficielles, son style demeure intact. Par contre, lorsqu'en 1512 Mabuse revient d'Italie, il prône une manière toute transformée. Depuis lors l'art des Pays-Bas s'efforce de parler selon une grammaire nouvelle et difficile. Il est vrai que les détails de l'architecture de la Renaissance ont été regardés chez nous d'un œil gothique. Nul ne comprend la fonction des formes, où l'on ne voit qu'un décor. Mabuse peint Mars et Vénus ou la nymphe Salmacis aux prises avec Hermaphrodite, composition amusante, mais dont les nus mythologiques gardent l'air contraint d'Adam et d'Eve (fig. 4). L'essentiel c'est que l'on croit, parmi les jeunes, participer à quelque chose de grand. En renouvelant les sujets on échappe à une tradition devenue routine. Le voyage d'Italie devient à la mode, La petite ville ne nous opprime plus. La civilisation du nord des Alpes en est à sa phase faustienne. Quelques coins du pays, Amsterdam et Bruges, par exemple, s'attachent au passé et donnent dans l'archaïsme, mais en général, et surtout à Anvers, on tâche de transformer selon la nouvelle syntaxe le sujet imposé par la tradition. Voici donc un art hybride, inquiet et comme secoué de soubresauts.





FIG. 2. — LE MAÎTRE DE DEFT. TRIPTYQUE.  
(Rijksmuseum, Amsterdam.)

Pendant tout le cours du xvi<sup>e</sup> siècle, on assiste à l'insuccès de toutes ces tentatives. Longtemps l'art ne saura pas découvrir l'harmonie qui intègre dans la tradition les problèmes posés par la Renaissance.

Pourtant les Pays-Bas avaient, en face de la Renaissance, le droit d'être fiers. C'est chez eux que s'était levé le soleil du ciel humaniste, le grand Erasme de Rotterdam. L'humanisme est la source spirituelle qui nourrit la Renaissance. Erasme, entré au plus profond du courant européen, sera le plus artiste, c'est-à-dire le plus vivant et le plus durable des humanistes. Voltairien avant la lettre, il sait que son ironie réveillera les esprits. Aux environs de 1500, la vie mondiale éprouve de formidables secousses. Quelle avalanche de conceptions nouvelles, de sensations surprenantes ! La lente évolution des siècles chrétiens avec leur savoir presque stabilisé fut violemment interrompue : la science sera propagée par l'imprimerie, la conception du monde élargie par Christophe Colomb, les droits de la conscience défendus par Luther.

L'humanisme avec son respect fanatique des livres qui n'étaient pas les Évangiles, imposait comme une religion nouvelle. L'humanisme montrait aux intelligences émerveillées le spectacle radieux de la Rome antique et de la Grèce renouvelées. Ces splendeurs du paganisme ne firent qu'encourager les critiques dirigées contre les temps modernes.

Du temps d'Erasme, deux artistes doués d'une grande force d'assimilation, l'un



hollandais, l'autre belge, ouvrent leurs esprits au courant européen : Quinten Metsys d'Anvers et Lucas de Leyde. C'est l'école de Milan qui a fécondé la peinture flamande



FIG. 3. — LE MAÎTRE D'ALEMAAR. UNE ŒUVRE DE MISÉRICORDE.  
(Rijksmuseum, Amsterdam.)

de Metsys, bien dessinée, bien modelée, d'un coloris clair et gai. Sa conception, qui n'oublie rien des avantages de la tradition, est à la portée de l'Europe (fig. 5). Ses portraits ont un air de grand style. A l'exception de tant de ses compatriotes, il sait amalgamer l'ancien et le nouveau. Par contre, ce petit maître de Leyde, ce Lucas blafard et narquois, est un individu génial, préoccupé de sa personnalité. La Renaissance ne l'envahit pas, mais il tire la Renaissance à lui grâce aux gravures de Marc-Antoine. Il les regarde d'un air prudent et studieux. Lui aussi, comme Gérard de Saint Jean un demi-siècle plus tôt, fait des groupes de portraits sans prétendre au style, et il se soumet par là à une tradition nationale. Peut-être le sens décoratif lui fait-il défaut, mais il fouille les caractères en fin psychologue (fig. 6).

Contraste frappant que celui de ces deux convertis à la Renaissance, le Belge et le Hollandais ! Metsys souriant, plaisant, coloré, se montre dans ses compositions imposant et avant tout intelligible. Lucas est morose, réfléchi, plein de secrets. Le Belge répète facilement son hymne à la beauté, le Hollandais traduit ses sentiments mot par mot, selon sa manière égo-centrique. Metsys et Lucas de Leyde

annoncent déjà l'opposition de Rubens et de Rembrandt, les deux génies éponymes de la Belgique et de la Hollande.

A côté de ces divergences se propage dans les Pays-Bas une lignée spirituelle qui, pendant tout le XVI<sup>e</sup> siècle, et fort avant dans le XVII<sup>e</sup>, ne sera ni hollandaise, ni belge, mais bien néerlandaise. Elle est issue de Jérôme Bosch, le maître de Bois-



le-Duc, aussi original dans ses figures que dans ses paysages, et acquiert tout son éclat avec Pierre Bruegel l'Ancien. A ce Néerlandais génial, préoccupé de l'existence calamiteuse du peuple, se joignent quelques paysagistes comme Patenir et de rares portraitistes, dont le plus grand fut Moro d'Utrecht. Impossible de classer leurs qualités comme belges ou hollandaises. Sans être hostiles à la Renaissance, ils n'en subissent pas l'exemple ; leur inspiration échappe aux théories nouvelles. Leur art manque de cette bonne humeur, de cette euphorie qui sera l'apanage du siècle suivant. Bruegel a traversé les Alpes et l'Apennin, et a poussé vers la Sicile. Ses paysages sont esquissés comme des panoramas. L'énorme Italie ne le trouble pas. Moro a pu contempler ce que Raphaël et Titien ont fait de mieux : il reste féroce-ment lui-même.

Ces maîtres réclamés des deux côtés, et qui forment la moëlle du xvi<sup>e</sup> siècle néerlandais, montrent les mêmes caractères. Rarement un art a été plus sérieux, plus sombre. Bosch, c'est l'esprit désemparé devant l'obsession du futur désordre ; Bruegel, c'est la souffrance de toute une population ; Moro éternise la dureté et l'hypocrisie des gouvernants et des politiciens. Le portrait de Sir Thomas Gresham en donne un exemple (fig. 7). Si jamais l'histoire intervient dans la genèse d'un art, c'est bien ici.

Pour cette lignée néerlandaise, toujours en contact avec le pays et le peuple, l'histoire contemporaine, non pas tant par les événements qui la composent que par son atmosphère, est une réalité poignante. Les autres, les maniéristes d'Anvers et, pour une large part aussi, ceux que l'on appelle les romanistes, subissent rarement leur



FIG. 4. — MABUSE, SALMACIS ET HERMAPHRODITE. (Rijksmuseum, Amsterdam.)



entourage et s'absorbent dans les problèmes esthétiques imposés par la Renaissance. Ils combinent des formes guindées avec des sentiments d'emprunt.



FIG. 5. — QUINTEN METSYS. LA VIERGE ET L'ENFANT.  
(Rijksmuseum, Amsterdam.)

Quant aux paysagistes, l'Italie ne pouvait rien leur apprendre. Le paysage, devenu indépendant, se développe dans le sens indiqué par Jérôme Bosch. On délaisse ce que le siècle antérieur avait imaginé de suave et de paradisiaque. Adieu ces prés fleuris et ces perspectives boisées où le donateur agenouillé sentait sur son épaule la main de son patron ! Sous l'empire de ce siècle nerveux et agité, cette quiétude est abolie. La recherche de l'étrange se complait dans des rochers inaccessibles, dans une nature menaçante et hantée, dans des effets de nuit ponctués de feux lointains et de détails inquiétants. Ce qui se reflète dans tout ceci, ce ne sont jamais les événements historiques proprement dits ; l'artiste est à la recherche d'impressions fortes, impressions à l'usage de cerveaux usés par de continus bouleversements. En disant que l'histoire contemporaine compte pour

Moro et Bruegel, on ne songe pas à l'histoire bataille ni à l'histoire politique. Sur les créations de Bruegel et de Moro pèse le ciel bas et chargé du xvi<sup>e</sup> siècle, les préoccupations, l'oppression et l'angoisse de leur époque. Moro, avec l'intérêt presque pathologique qu'il porte sur l'individu, a été le biographe le plus profond de son temps.

Le Musée de Rotterdam conserve le portrait d'un tout jeune écolier, probablement de la main de Scorel qui tient à la main ses devoirs de latin (fig. 8). On y lit de belles phrases qui enseignent non seulement la langue classique, mais aussi la poésie et la moralité. Cet écolier, c'est le symbole du xvi<sup>e</sup> siècle néerlandais.

En effet, ce siècle grandit comme un jeune élève, forcé d'apprendre trop de latin, assailli par une sagesse prématurée et livré ensuite à une vie dure et pleine de déceptions. Ni les belles maximes de l'antique, ni les nouvelles conceptions du monde ne l'ont guidé au cours des changements troublants qui rompent avec le passé. Autour de lui, ce ne sont que guerres de religion, iconoclasme, exécutions, domination de l'étranger. Sinistre adolescence que celle des Pays-Bas en pleine formation !



La Renaissance, insouciant et forte dans son beau matin, n'avait pas eu la vieillesse heureuse. Toute l'Europe, vers 1550, devenait plus sombre et plus austère. Les grands génies ne prolongent leur vie que pour atteindre le surhumain et le terrible : Michel-Ange, Titien, Tintoret. Les travaux de leur âge mûr appartiennent au baroque qui semble annoncer une dernière phase de la Renaissance, pour se développer ensuite en un style indépendant qui couvrira presque tout le XVII<sup>e</sup> siècle. Dans ce mouvement qui deviendra européen, l'exemple de l'Italie s'imposera plus que jamais.

Pourtant il y a, surtout en Hollande, des endroits où la tradition locale se montre tenace. Amsterdam, toujours lente à se convertir, donne le meilleur exemple d'un milieu perpétué et arriéré. Le maître Jacob Cornelisz, était demeuré attaché à la calligraphie, aux broderies d'or de l'époque bourguignonne. Son fils va s'attacher à ces portraits de corporations, ces groupes d'arquebusiers, qui constitueront la tradition si caractéristique d'Amsterdam. Après lui, un autre

Amsterdamois, Dirck Barentsz, se rend à Venise, pour travailler chez Titien. C'est un homme de goût, bon latiniste et qui parle bientôt l'italien avec l'accent vénitien. Il revient dans sa ville natale en 1562 et tout de suite peint un tableau de corporation. Le résultat nous laisse assez étonnés : le séjour à Venise, l'intimité de Titien n'ont rien changé au fond traditionnel de l'artiste. Sa seule loi, c'est la conception et la technique de ses prédécesseurs d'Amsterdam. Le cas de Barentsz montre la résistance de ce milieu perpétué amsterdamois, alors que la Belgique se trouve en pleine anarchie esthétique. Vingt ans encore, et le grand Cornelis Ketel changera tout cela, en respectant néanmoins certaines règles essentielles.

En retraçant sommairement les différentes influences qui se font sentir au XVI<sup>e</sup> siècle dans l'art des Pays-Bas, nous noterons d'abord le courant néerlandais, représenté par des œuvres de la plus haute valeur, mais qui perd de sa force et de sa continuité après la mort de Moro et de Bruegel. L'influence italienne y est négligeable, la religion y reste au second plan. Ce qui domine, c'est le portrait, fondé sur

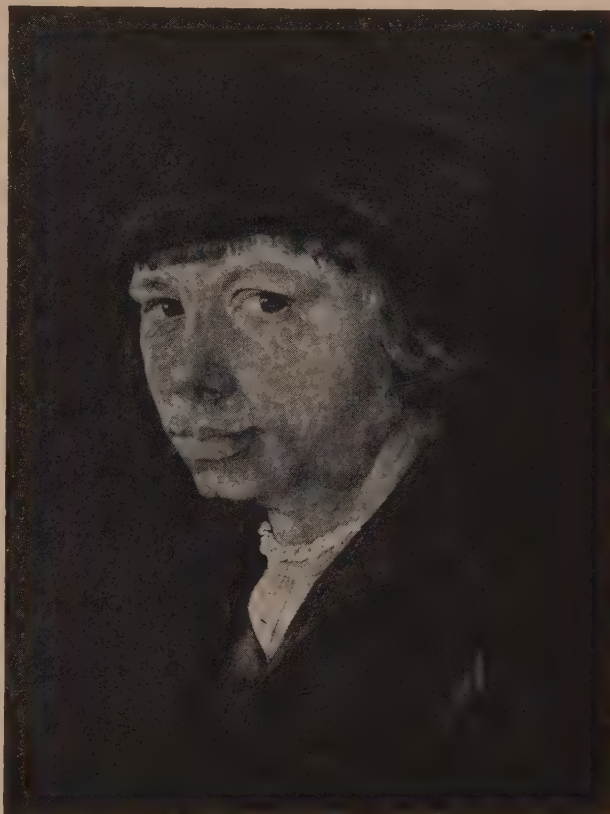


FIG 6. — LUCAS DE LEYDE. SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME.  
(Musée de Brunswick.)



une tradition amplifiée, et ensuite l'étude des mœurs populaires et le développement du paysage.

En second lieu, on remarquera une tentative quelquefois heureuse pour assimiler l'exemple italien. Quelques maîtres y réussissent : Metsys et Lucas de Leyde. C'est par leur façon toute différente d'interpréter les données italiennes que se manifeste d'abord l'opposition du Nord et du Sud. Ces précurseurs qui restent isolés

annoncent déjà les divergences du siècle suivant.

En troisième lieu, viennent les maniéristes et les romanistes, qui luttent souvent en vain pour surmonter la confusion née de l'imitation de l'Italie. Ils produisent des œuvres de transition, comme les compositions de Heemskerck et de Floris, intéressantes, assurément, mais sans âme et sans harmonie. L'art né des émotions vraies semble à bout de forces.

Nous sommes arrivés vers 1584, et le contact intime des deux pays prend fin. L'assassinat du Taciturne et la capitulation d'Anvers détruisent l'unité rêvée des Pays-Bas. Le Nord sera républicain sous des gouvernants calvinistes, le Sud sera monarchique et catholique, d'un catholicisme renouvelé par le concile de Trente. Désormais le sort politique et religieux des deux pays est différent ; la vie des arts

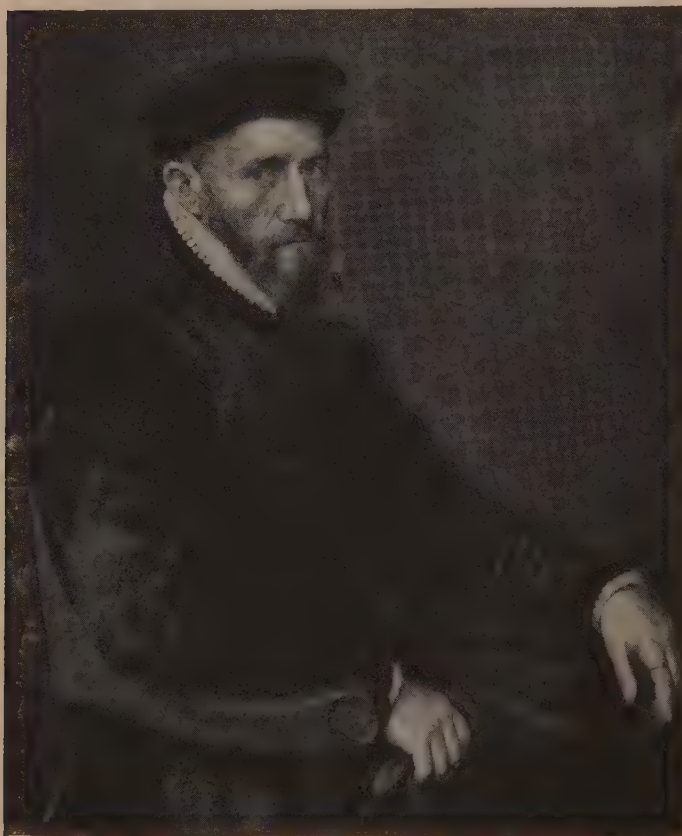


FIG. 7. — ANTONIO MORO, PORTRAIT DE SIR THOMAS GRESHAM.  
(Rijksmuseum, Amsterdam.)

qui en est un des reflets, va nous offrir un contraste encore plus accusé.

Mais voici qui est inattendu. C'est l'art du pays vaincu, du pays au pouvoir de l'étranger, qui se redressera le plus vite. Une forte personnalité, un assimilateur dans le genre de Metsys, crée l'ordre : c'est Rubens. Il engagera la Belgique dans le courant européen, courant qu'il dirigera bientôt lui-même. Le néo-baroque, adopté par l'Eglise, le style de la Contre-Réforme s'impose partout. Ce sera en même temps — et voilà un grand élément de conciliation — le style des humanistes. Sujets mythologiques et sujets religieux seront traités sur le même plan. Le même langage pictu-



ral pourra proclamer le prestige de l'Eglise et enseigner les humanités. Rubens servira les Jésuites, comme plus tard Philippe de Champaigne servira — avec bien moins d'habileté et de persuasion — les Jansénistes.

Rubens réussit à capter les forces viables : tradition, humanisme, religion. Rubens fait rentrer dans l'ordre le style égaré ; il remet toute une école à sa place dans un ensemble harmonieux ; il affirme que tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes : c'est un optimiste.

Vers le début du XVII<sup>e</sup> siècle l'amertume et le pessimisme du XVI<sup>e</sup> tendent à disparaître. Un des rares symptômes que les Pays-Bas ont en commun après la séparation, c'est que des deux côtés de la frontière la bonne humeur semble renaître. En Belgique, après une courte préparation, Rubens dissipe comme d'un coup de baguette le sentiment de la dépression. En Hollande, l'air contraint et anxieux persiste un peu plus longtemps. On réussit à s'en débarrasser, mais pas si aisément.

La Belgique respire le bien-être après les troubles du passé ; la Hollande vit dans cet état allègre et clair, que les philosophes et les médecins appellent l'euphorie. Ce profond contentement, devenu général depuis la cessation temporaire des hostilités, a d'autres nuances chez les Hollandais et chez les Belges. En Belgique, c'est un optimisme tout volontaire ; l'euphorie hollandaise est légère et inconsciente. La Belgique donne à sa joie une expression fastueuse, tandis qu'en Hollande la gaité est plus terre à terre, plus sobre, moins orchestrée. Tandis que la Hollande dissimule son bonheur, l'exubérance de Rubens est accueillie comme un style européen.

Rubens apporte une norme universelle dont l'exemple s'impose. La cour protestante de Londres l'acceptera tout comme la cour catholique de Madrid. Rubens part d'Anvers à la conquête de Rome. Le style baroque, trop docile à la tourmente de

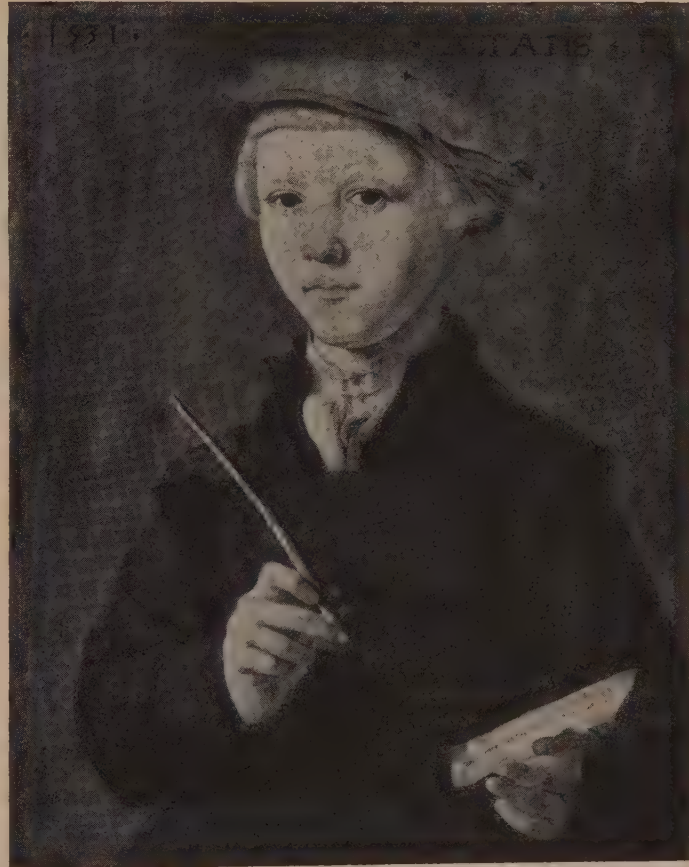


FIG. 8. — JAN VAN SCOREL, UN ÉCOLIER.  
(Musée de Rotterdam.)



Michel-Ange, redevient jeune et vigoureux et plein d'avenir entre ses mains. Sa fécondité va peupler les imaginations appauvries. Une vie plus remuante envahit le panthéon catholique, une nouvelle extase ranime patriarches et martyrs, prophètes et pécheresses, en même temps que se réveille tout l'Olympe du paganisme. Voyez, par exemple, la *Madeleine repentie*, de Vienne. A côté des saints épisodes, son art saura créer, d'après les *Métamorphoses* et l'Histoire romaine, une vraie Bible illustrée de l'Antiquité. Les fêtes des dieux païens et les miracles ecclésiastiques se meuvent dans une même atmosphère de santé et d'optimisme.

La Belgique, grâce à ce tour de force de Rubens, restera jusqu'à 1660, dans le domaine de l'art, le pays le plus en vue de l'Europe. Ce prestige se fera fortement sentir en Hollande. La maison d'Orange et les bourgmestres d'Amsterdam emploient très souvent des artistes belges, malgré la multitude des talents hollandais qui demeurent disponibles.

La Hollande n'a pas dû assister sans étonnement à cet essor belge. A ce petit voisin, si européen dans ses allures, faisaient pourtant défaut l'indépendance politique, le développement économique, les colonies et les victoires navales. Le sentiment des Hollandais envers leurs frères flamands manquait de générosité. On ridiculisait au théâtre leur parler, on se moquait de leur grandiloquence, on remarquait avec trop de plaisir que le manteau noblement drapé dissimulait la pauvreté. Le commerce flamand était embouteillé, la prospérité diminuée par la fermeture de l'Escaut. Pourtant ce voisin se portait à merveille : le talent qu'il déployait dans les fêtes et les réceptions était éblouissant.

L'euphorie hollandaise, au commencement du siècle, se reflète dans la vie privée aussi bien que dans la littérature et la peinture. Les comédies de Bredero trouvent un écho dans les actes notariés de tout le XVII<sup>e</sup> siècle. Ces documents, d'une langue riche et savoureuse, procurent des aperçus de la vie quotidienne, qui éclipsent, par leur naturel et leur sans gêne, les contes drôlatiques de Balzac.

Le poète que ses compatriotes du XVII<sup>e</sup> siècle ont le plus admiré, Jacob Cats, joint l'équilibre du bon sens à la platitude codifiée. Sa morale utilitaire fut pour la Hollande une seconde Bible. L'optimisme bon marché de Cats entrave les émotions profondes, et son égoïsme étroit les sentiments humanitaires. Par bonheur, la joie de vivre a provoqué en Hollande des créations d'un goût meilleur : comédies populaires de Bredero, qui débuta comme peintre, œuvres riantes et insouciantes de Frans Hals, aux alentours de 1625, fines observations de Willem Buytewech, qui est le premier et le plus subtil représentant de l'animation chatoyante du début du siècle.

Ce tableau n'est pas sans taches sombres. On n'évoque pas la Hollande sans le clergé calviniste et le troupeau tranquille des mennonites. Leur sérieux s'oppose à la gaieté naturelle. J'ai déjà fait remarquer que le calvinisme se développe en dehors des tendances artistiques de la nation : il sait ignorer lorsqu'il le faut. Assurément les prédicateurs ont gêné le théâtre, mais ils ne l'ont pas détruit. La peinture,





FIG. 9. — AVERCAMP. LES PLAISIRS DE LA GLACE.  
(Rijksmuseum, Amsterdam.)

du point de vue calviniste, est, bien sûr, la vanité des vanités. Mais la persécution d'un peintre comme Torrentius reste une exception. Si le calvinisme a peut-être enrayé l'exubérance des sentiments, jamais il n'a jeté en Hollande un voile hypocrite sur le sein « que je ne saurais voir ». Mais c'est la Hollande de Jan Steen, qui demeure, tandis que la Hollande du Synode est oubliée.

Cette euphorie endémique explique l'absence de sentiment tragique dans l'art pictural des Hollandais, si nous laissons de côté Rembrandt et son école et quelques italianisants. Ici encore se fait sentir le contraste avec le siècle antérieur. Prenons les scènes d'hiver de Bruegel : cela peut s'intituler la tragédie du froid. Au contraire, l'Amsterdamois Hendrick Avercamp, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, traduit le sujet selon l'euphorie ambiante et cela peut s'appeler : les plaisirs de la glace. D'un côté les souffrances de pauvres paysans, de l'autre les distractions d'une société qui jouit de son bonheur (fig. 9).

Quelques rares maîtres se sont appliqués à rendre les hauts faits de la guerre navale contemporaine. Ces rencontres héroïques, qui furent aussi cruelles que les batailles modernes, n'ont inspiré aucune image qui nous donne le frisson. Un vaste tableau de Jan Beerstraten a pour sujet la terrible lutte avec les Anglais, où le grand Maarten Tromp perdit la vie, près de Ter Heyde, en 1653. Il nous donne l'impression de quelque manœuvre habilement agencée pour le plaisir des yeux. Les navires, ces innombrables bâtisses fantastiquement sculptées et dorées, où le décor



baroque se surpasse en inventions, évoluent en plein soleil, voiles au vent et drapeaux flottants, comme pour une fête navale resplendissante.

Parmi les tableaux de bataille hollandais, je n'en connais qu'un seul où passe un souffle tragique. C'est la rencontre de Cornelis Tromp avec Sir Edward Spragg, en 1673, à la hauteur de Kykluin, duel entre deux navires amiraux, peint par Willem van de Velde. Une rivalité personnelle fit prévoir un dénouement fatal : Spragg fut tué. Si l'inspiration tragique se trouve dans cette toile, elle n'y entre que par hasard. La nuit tombe déjà, et la décision tarde encore ; les navires ne sont que des silhouettes ; les canons éclairent la mer de leur feu fatigué. L'obscurité a coupé court à l'abondance des détails. La nuit résume les faits et dans l'ombre le reportage ne sert à rien. On comprend que, comme on l'a dit, le pittoresque soit l'ennemi de la tragédie.

L'euphorie hollandaise semble avoir trouvé son grand maître dans l'inimitable Jan Steen. Pourtant il convient de faire une grande réserve. Ce contemporain de Molière dessine des comédies et observe des caractères. Mais il sort de l'euphorie en l'exagérant. Il se tourne, comme Bruegel, vers le bon peuple. Mais, cette fois-ci, l'art choisit des masses joyeuses. Cet art populaire, refoulé par le décorum des officiels, préfère les sabots aux cothurnes. Le portrait du peintre par lui-même nous montre le type du comédien qui en faisant de la peinture s'amuse lui-même et les autres, comme sur les tréteaux de quelque théâtre imaginaire.

Parmi les éléments opposés à l'euphorie artistique il ne faut pas compter, nous l'avons déjà vu, les esprits religieux ; ce sont plutôt les traditions datant du xvi<sup>e</sup> siècle qui imposent une certaine retenue d'expression. Dans le portrait surtout ce retard se fait sentir. Amsterdam — parce que c'est assez souvent d'Amsterdam qu'il s'agit — Amsterdam n'a jamais eu le rire facile, et une magistrature qui voulait se faire respecter n'a pas encouragé le laisser-aller dans la représentation.

Ce qui a exercé une influence décisive sur cette euphorie hollandaise, c'est l'individualité même de nos artistes. Ils ont quelquefois accentué les tendances de l'art vers la joie. Quelquefois aussi ils en ont modifié le ton ou diminué l'élan. C'est en général avec l'âge et après le point culminant de l'évolution artistique du siècle, que les esprits deviennent plus sombres. Certains prennent un air frondeur ; d'autres cultivent une légère mélancolie parmi l'allégresse générale.

L'euphorie en Hollande est souvent d'un mode tranquille ; souvent même elle a l'air d'un oubli. Voyez comment Saenredam peint ses intérieurs d'église. C'est transparent et simple, à l'opposé de la grandiloquence. L'exécution et l'esprit ressemblent à ceux des primitifs du xv<sup>e</sup> siècle. On dirait que le xvi<sup>e</sup> siècle n'a jamais existé et qu'aucune lutte, aucune révolte n'a interrompu le cours des années. Tout a passé sans laisser de traces : le classicisme et le baroque, l'ardeur où a vécu Titien. L'art a tressailli sous la brosse du Tintoret, et voici que Saenredam peint des panneaux lisses et nets, avec une sérénité qui vient de Geertgen et de Memlinc (fig. 10).

Si la Belgique connaît un bien-être exhibé avec emphase, elle ne connaît pres-





FIG. 10. — PIETER SAENREDAM. INTÉRIEUR D'ÉGLISE.  
(Rijksmuseum, Amsterdam.)

que pas la calme euphorie. Rubens multiplie les torsos et les attitudes pathétiques et se prépare aux énormes toiles du Luxembourg. En Belgique, art et religion se considèrent comme de grands alliés. Cette religion aime les dehors pompeux, les cérémonies, la majesté extérieure de l'Eglise. En Hollande, les sentiments religieux sont plus dispersés mais plus personnels. En Hollande, la religion n'intervient nulle part, mais les sentiments religieux de l'individu sont parfois très émouvants. On dirait de temps en temps que l'âme du  $xv^e$  siècle s'est perpétuée ou s'est réveillée au milieu de la paix et de la tranquillité, comme chez Saenredam. Est-ce, chez lui et chez d'autres, comme Pieter de Hooch, l'effet d'une tradition inconsciente ?

Autre différence foncière des deux pays au  $xvii^e$  siècle : en Hollande la personnalité de l'artiste se fait valoir davantage. L'individu hollandais est plus obstiné. L'influence d'un Rembrandt sur ses contemporains, en dehors de ses élèves, n'est indiquée, dirait-on, que par des incursions ; la majorité des peintres se défend et ne subit pas son ascendant. Rubens, par contre, domine toute la production de son entourage. En renouvelant ainsi son pays, il s'est montré le souverain spirituel de la Belgique. Par là encore la Belgique est avant tout monarchique.

Ni les circonstances économiques, ni l'histoire politique ne jouent dans la genèse



de l'art belge et de l'art hollandais du XVII<sup>e</sup> le rôle important que l'on aime quelquefois à leur attribuer. Changeons pour un instant l'un pour l'autre le sort historique des deux pays. Imaginons que la Belgique fut l'heureux pays doté de liberté politique, d'amiraux victorieux, d'un commerce mondial et de richesses sans limites. On comprend alors l'art de Rubens, les énormes toiles, les commandes princières. Il peint les quatre parties du monde, et ces allégories ont trait à la puissance coloniale. La flotte qui montre partout le drapeau, précède l'art universel de Rubens. Le grand air crée un style sain, vigoureux et quelquefois superficiel. Que, par contre, la Hollande soit le pays réduit et embouteillé, la théorie économiste nous dira : il est clair que cette petite Hollande enfermée était vouée à l'introspection. L'absence de commerce explique la tranquillité de ses conceptions. Les rues désertes font comprendre l'art d'un Vermeer. Cette Hollande abandonnée à elle-même ne devait connaître que ces artistes rêveurs qui contemplent la campagne, comme Hobbema, ou qui font, dans un repos d'âme complet, des natures mortes, comme Willem Kalff. Nous venons de prouver par l'absurde que les circonstances dites favorables, les questions d'offre et de demande, n'éclaircissent rien d'essentiel dans la floraison de l'art belge et hollandais.

F. SCHMIDT-DEGENER.







# LÉOPOLD ROBERT ET CHARLOTTE BONAPARTE



FIG. 1. — AURÈLE ROBERT. LÉOPOLD ROBERT EN 1835.  
(A Mme L.-M. Bovet-Huguenin, à Neuchâtel.)

**H**ISTOIRE bien romanesque et romantique, celle de ce fils d'ouvrier jurassien qui, il y a cent ans, se donna la mort pour l'amour d'une princesse Bonaparte! Histoire un peu oubliée et que, d'ailleurs, on ne savait pas tout entière.

En 1835, Léopold Robert était un artiste illustre, chevalier de la Légion d'honneur, peintre favori de toutes les cours d'Europe. Aussi son suicide frappa-t-il vivement l'imagination des contemporains. Les uns crièrent au scandale, prétendant que cette fin flétrissait le caractère, la vie, l'œuvre même de l'artiste. Les autres, ceux qui avaient connu l'homme, ceux qui l'avaient aimé et admiré, se turent douloureusement. Austère et pieuse, déjà frappée d'un même deuil dix ans auparavant, sa famille plaida l'irresponsabilité et tenta de tout expliquer par la maladie. Aussi bien, le frère



cadet de Léopold, Aurèle Robert, qui vivait avec lui à Venise et qui avait recueilli son dernier soupir, avait-il fait procéder à l'autopsie. Les médecins prétendaient avoir



FIG. 2. — LA PRINCESSE CHARLOTTE BONAPARTE.  
(D'après une lithographie.)

trouvé dans le cerveau un épanchement de matière séreuse qui pouvait expliquer la folie. Bien entendu, la science moderne infirme ce diagnostic.

Cependant Robert avait souffert dès l'enfance d'une mélancolie peut-être héréditaire, mais qu'il attribuait lui-même aux scènes fréquentes dont il avait été, au foyer familial, le témoin navré et terrifié. Son père, simple monteur de boîtes en or, avait un caractère violent, l'humeur fantasque et sombre, le goût des fugues et de la dépense. « Il faut que notre mère ait été une sainte pour n'avoir pas déserté son foyer », écrivait plus tard Léopold à sa sœur Sophie. Avec l'âge, cette mélancolie s'était beaucoup accentuée. Les fièvres paludéennes contractées à Rome même et dans les Marais Pontins, le labeur surhumain auquel le peintre s'astreignait avaient miné sa robuste constitution. Dans les dernières années de sa vie, — il est mort à 41 ans — Robert souffrait du foie, de la gorge, des yeux. Il avait des troubles ner-

veux, des pressentiments, un goût maladif de la solitude. Mais de folie, aucune. Tout ce que l'on sait des jours qui précédèrent sa fin, tout ce qu'il écrivit à sa famille prouve qu'il agit avec préméditation, avec fermeté, avec lucidité.

Au moment du suicide, un grand nom avait été mystérieusement rapproché de celui de Robert. Ce nom, le critique des *Débats*, Etienne Delécluze, dont la *Notice* parut en 1838, le prononça tout bas. Le baron Feuille de Conches, qui publia son ouvrage en 1854, et Charles Clément qui, en 1875, réunit en volume une partie de la correspondance intime du peintre insistèrent : Charlotte Bonaparte. Ils ne pouvaient



autrement. Les traces que, dans ses lettres, l'amour de Robert pour la princesse avait laissées étaient trop évidentes. Quelques-uns de ses amis, en particulier M. Marcotte d'Argenteuil<sup>1</sup>, à Paris, avaient reçu des confidences. Confidences toujours voilées et



FIG. 3. — LÉOPOLD ROBERT. L'ATELIER DES ROBERT A ROME, EN 1830.  
(Collection Marcotte, à Paris.)

*Phot. Attinger.*

réticentes, il est vrai, car Robert avait une nature timide, pudique et repliée. Durant six ans qu'avait duré sa malheureuse passion, il n'avait cessé de la combattre.

A cette réserve naturelle s'ajouta, dans les derniers mois de la vie de Robert, l'obligation de garder un secret tragiquement mêlé au sien. Ce secret, c'est certainement la cause principale de sa mort. De longues et patientes recherches, un curieux hasard nous l'ont fait découvrir.

1. Charles-Marie-Jean-Baptiste. Né et mort à Paris (1774-1864). Il entra à dix-huit ans dans les transports militaires, devint plus tard administrateur, puis, en 1830, directeur des Eaux et Forêts. Commandeur de la Légion d'honneur.

Au reste, il est certain que l'ambition tua Robert presque autant que l'amour. La mélancolie, la maladie, le sentiment du néant de la gloire, le désœuvrement où le laissait, après trois ans d'efforts, l'achèvement de son *Départ pour la pêche*, tout cela eut sa part dans la funeste décision du peintre. Non la part essentielle.

C'est au cours de l'hiver 1828 à 1829 que le graveur Salomon Jési<sup>1</sup>, familier et protégé du prince Napoléon<sup>2</sup>, présenta Léopold Robert à Charlotte Bonaparte. C'était alors un homme de 35 ans, petit et râblé, avec une grosse tête osseuse et pâle, posée sur un cou qu'on eût dit tronqué. Déjà la dure vie avait blanchi ses tempes et accusé ses traits. Mais, sous l'arc cahoteux des sourcils, les yeux demeuraient étonnamment jeunes et vraiment beaux, malgré une légère disjonction.

Quoique né dans une ferme du Jura, Robert avait reçu une bonne instruction. Il avait suivi l'école du Locle puis, à Porrentruy, le collège du Mont-Terrible où l'on faisait des études générales. Au sortir, il fut mis en apprentissage de commerce chez un épicier d'Yverdon. Pour tromper son ennui, il remplissait le « grand livre » de caricatures de son patron. Touchés par ses prières, ses parents le confièrent à un de leurs amis, le graveur Charles Girardet, qui s'en retournait à Paris. C'était en 1810.

S'apercevant qu'il ne pouvait se développer beaucoup aux côtés d'un tel maître, Robert entra dans l'atelier de David, qui lui mit le pinceau à la main. Second prix de gravure au concours de l'Académie Impériale, en 1814, le jeune homme fut désigné, en 1816, pour le Prix de Rome. Hélas! la chute de l'Empire avait entraîné le retour à la Prusse de la principauté de Neuchâtel, précédemment propriété du maréchal Berthier. Devenu un étranger en France, Robert perdit le bénéfice de son travail et vit s'évanouir le plus cher de ses rêves. Il ne lui restait plus qu'à rentrer dans son pays. Dès septembre 1816, il y végéta en faisant à l'huile de nombreux portraits.

La chance voulut qu'un mécène s'intéressât à lui. M. Roulet de Mézerac offrit de payer trois ans de pension à Rome. Le jeune homme pourrait ainsi y achever ses études. Dès que cela serait possible, il s'entretiendrait lui-même, puis rembourserait son bienfaiteur soit en tableaux, soit en espèces. C'était l'aider sans l'humilier. Robert accepta, avec quelle reconnaissance! et, environ la fin de l'année 1818, se mit en route pour l'Italie.

La beauté de la Ville Éternelle, la douceur du climat, l'affabilité de quelques grands personnages auxquels l'avait recommandé M. Roulet, ses premiers succès lui firent aisément supporter les difficultés du début. Tout d'abord, il peignit des intérieurs d'églises, puis, à l'exemple du peintre Granet, des scènes de mœurs religieuses. Déjà il y réussissait. Mais une circonstance fortuite lui ayant donné l'idée d'étudier la vie des bandits des Abruzzes, d'un jour à l'autre, sa réputation fut faite. En

1. Artiste italien d'origine juive, né à Modane en 1789, mort à Florence en 1853. Elève de Longhi.

2. Epoux de Charlotte Bonaparte.



des vers fameux, lord Byron venait de mettre les brigands à la mode. Le romantisme du sujet s'accordait au goût du jour. Souverains et gentilshommes s'arrachaient les tableaux de Robert. Le duc de Laval-Montmorency, Mme Récamier, le sculpteur danois Thorwaldsen, lord Hastings, ancien gouverneur des Indes, le prince Demidoff, le prince Torlonia, le prince Aldobrandini-Borghèse, le roi de Bavière le recevaient en société ou dans l'intimité. En 1828, le vicomte de Chateaubriand, alors ambassadeur de France à Rome, le conviait au palais Simonetti, avec Pierre Guérin et Horace Vernet, l'ancien et le nouveau directeur de la Villa Médicis, pour de petits dîners de choix, et l'entretenait de l'érection du monument au Poussin.

Il est donc naturel que la princesse Charlotte, elle-même fort habile à manier le crayon, désirât rencontrer ce personnage dont tout le monde s'entretenait. Peut-être, au reste, y avait-il à sa curiosité une autre raison encore. Peut-être était-elle moins intriguée par l'artiste que par l'homme qui avait inspiré à l'une de ses amies, la fille du général Lebrun, duc de Plaisance, une passion telle qu'elle s'était mise en tête de l'épouser, par ce fils



FIG. 4. — LÉOPOLD ROBERT. JEUNE FILLE DE SYZE.  
(Collection Henri Grandjean, à Zurich.)

d'horloger auquel on offrait la main d'une duchesse et qui lui préférait la liberté. C'est à ce sujet que, dans les lettres de Robert aux siens, on trouve pour la première fois mention de la princesse. Voici ce qu'il en dit, le 29 mai 1829 :

« A propos de Mlle de Plaisance, l'autre jour l'ancienne reine d'Espagne (la comtesse de Survilliers actuelle) est venue nous voir, et après avoir fait une visite assez longue, elle s'en est allée. On sonne un instant après et je vois la reine elle-même qui était remontée pour me demander des nouvelles des dames de Plaisance. Elle savait que j'étais en correspondance avec elles et, n'ayant reçu aucune réponse à plusieurs lettres qu'elle leur avait écrites à Naples, elle aurait aimé savoir la manière de leur faire parvenir des nouvelles. Elle avait entendu dire que ces dames s'étaient retirées à la campagne. Je crois que j'ai rougi un peu à toutes ces questions, car je voyais une affectation un peu marquée. C'est comme la fille de la comtesse de Survilliers qui a

épousé le prince Napoléon; je l'ai vue plusieurs fois ici et elle ne pouvait assez me faire de questions sur le même sujet, ce qui me fait croire qu'on se doute de quelque chose. » <sup>1</sup>

Charlotte était donc la fille cadette du roi Joseph. Dès l'abord, Robert la trouva charmante. A cette époque, la jeune fille frêle, même un peu souffreteuse qu'elle paraît avoir été s'était harmonieusement développée. Très petite, mais bien faite, elle se montrait pleine de séductions, sa fragilité n'était qu'un attrait de plus. Entre les bandeaux bruns, sous la haute coiffure à la pintade, son mince visage d'ivoire s'éclairait de trop grands yeux nostalgiques. Son sourire — nous citons ici Valérie Masuyer — était tout un poème. Elle était de deux ans plus âgée que le prince.



*Phot. Attinger.*

FIG. 5. — LÉOPOLD ROBERT. SUZANNE CHARLOTTE ROBERT.

Depuis qu'elle avait épousé celui-ci à Florence, le 23 juillet 1826, elle habitait le palais de son beau-père, le roi Louis, sur la place Santa Trinità. Mais les hivers, le jeune couple les passait à Rome, dans la Villa Pauline héritée de Pauline Borghèse, la sœur de Napoléon I<sup>er</sup>. C'était, tout près de la porta Pia, un grand casino rose, enfoui au fond d'un parc immense, entre les chênes-verts et les pins-parasols <sup>2</sup>.

Le prince et la princesse désinaient agréablement, la seconde avec plus de talent naturel et aussi plus de savoir. A Bruxelles, en exil, elle avait pris des leçons de David. Ce souvenir la rapprochait de Robert, qui gardait à son maître beaucoup de reconnaissance. Les jeunes époux soumièrent au peintre des brigands leurs albums de dessins. Croquis de voyage et paysages de convention, faits au crayon, à la plume ou à la sépia. Chose curieuse, parmi ces compositions

1. Que l'on veuille excuser le style souvent incorrect des lettres de Robert, toujours écrites à la hâte. Il se préoccupait plus de tout dire que de bien dire.

2. Aujourd'hui siège de l'ambassade d'Allemagne auprès du Saint-Père.



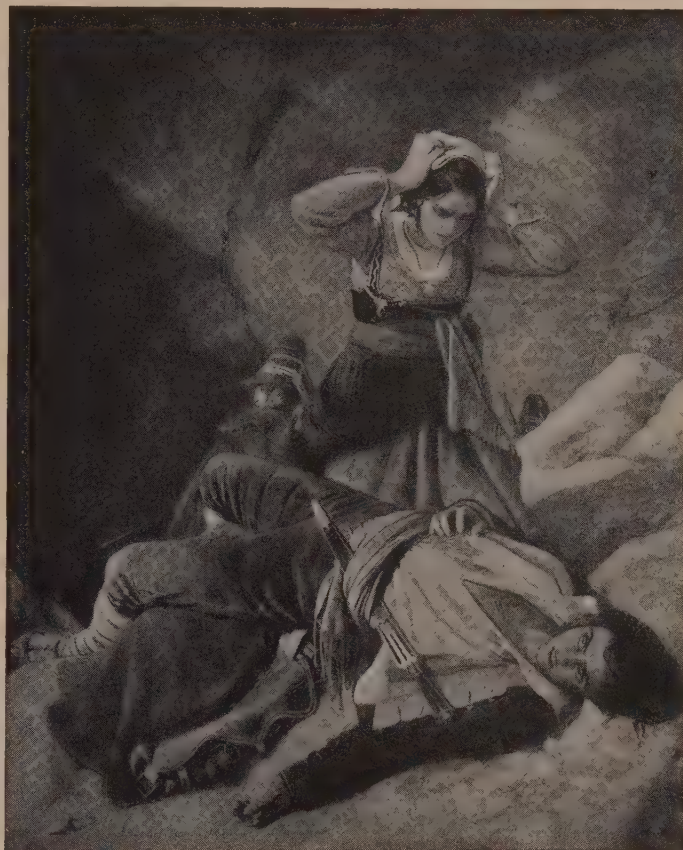
romantiques, torrents et rochers sous l'orage, ruines et crucifix baignés de clair de lune, les plus excessifs étaient toujours ceux de Napoléon. Sa femme gardait bien mieux la mesure.

Très simplement, le peintre donna son avis, et cela plut. La princesse et sa cousine, Mlle Juliette de Villeneuve<sup>1</sup>, qui ne la quittait guère, lui demandèrent des dessins pour leurs albums. Il en fit quelques-uns sous leurs yeux. On causait d'art, de littérature, de musique. Parfois le prince lisait à ses hôtes quelques pages de l'*Histoire de Florence* qu'il préparait. Plusieurs fois, durant le printemps 1829, Napoléon et Charlotte visitèrent l'atelier de la via Felice, où se dressait alors la première esquisse de la *Halte des Moissonneurs dans les Marais Pontins*. Le romantisme des sujets traités, la netteté des contours, le fini de l'exécution enchantaient la princesse qui aimait tout ce qui était clair et proprement fait. Surtout elle s'intéressait au grand tableau que Robert avait commencé, l'année précédente, pour le comte Fritz de Pourtalès, *Un jeune Grec aiguissant son poignard*. Tous les cœurs brûlaient alors au souffle de la liberté.

Rentrée à Florence, Charlotte écrivit quelquefois à Robert. Le ton aimablement réservé de ses lettres montre ce qu'étaient alors leurs relations.

Monsieur,

Je remets cette lettre à Mlle de Saint-Hilaire qui se rend à Rome et qui, connaissant plusieurs de vos ouvrages, désire vous connaître personnellement. Elle s'occupe beaucoup de peinture, et avec succès (vous pourrez en juger vous-même). J'ai été charmée de recevoir les dessins que



Phot. Henry Dixon.

FIG. 6. — LÉOPOLD ROBERT. BRIGAND MOURANT ET SA FEMME AU DÉSESPOIR.  
(Collection Wallace.)

« Florence, le 16 novembre 1829.

1. Fille de Mme de Villeneuve, une sœur de la reine Julie.

vous avez faits pour mon album, ainsi que Monsieur votre frère, et je les conserve avec soin. Mlle de Saint-Hilaire vous dira le prix que j'y attache.

Recevez, Monsieur, l'assurance de mes sentiments d'estime,

Charlotte.

Mon mari vous fait mille compliments. Nous serions bien aises de savoir à quoi vous vous occupez.<sup>1</sup> »

Au printemps 1830, le prince Napoléon vint à Rome, la tête pleine de nouveaux projets. C'était une nature active et très riche, mais un peu brouillonne. Il voulait fonder, à Seravezza, une fabrique de savon et une autre d'armes et d'instruments, afin d'y éprouver, pour la fonte de l'acier, un procédé de son invention. Enfin il soumit à Robert une série de vues d'Italie dont il désirait tirer des lithographies. Comme elles lui semblaient un peu vides, il pria le peintre de les animer de petits personnages. Sous la direction du maître, Charlotte se mit ensuite en devoir de les reproduire sur pierre. Elle prit aussi de véritables leçons de dessin. Dans l'atelier de la via Felice, elle avait vu le portrait d'une *Jeune fille des environs de Rome* et en demanda une copie. Passionnément elle s'intéressait à la *Halte des Moissonneurs* qui était alors avancée. Dans son enthousiasme, elle offrit de poser. C'est son ovale délicat que l'on reconnaît, à gauche, au second plan, sous le mouchoir de la glaneuse.

En familier de la maison, Robert portraicturait, du reste, tour à tour, tous les hôtes de la villa Pauline : la princesse Zénaïde, sœur de Charlotte, en lourde robe brune à grosses manches, assise sur un sarcophage antique, ses enfants, le petit Joseph et la petite Julie, le prince Napoléon surtout. S'il s'était beaucoup rapproché de Charlotte, il ne semble pas pourtant qu'à cette époque il ait séparé, dans son cœur ou dans son esprit, la princesse de son époux.

Les événements politiques empêchèrent le jeune couple de revenir à Rome, au printemps suivant. Aussi bien, la Ville Éternelle était-elle gravement troublée par les libertaires qui voulaient unifier l'Italie, l'affranchir de la tutelle de l'Autriche et du pouvoir temporel du pape. Le désordre était tel que, cédant enfin aux objurgations de ses sœurs et de ses amis, Robert décida de se soustraire aux dangers de la révolution et de se rendre à Paris où triomphait, au Salon du Louvre, sa *Halte des Moissonneurs*.

Le dimanche 27 février, il monta dans une bonne voiture avec trois peintres suisses, ses élèves et ses amis : Edouard de Pourtalès, Auguste de Bonstetten et Ulrich Ziegler. A la route de Sienne, battue des brigands, ils préférèrent celle de Civitá-Castellana et du lac Trasimène. On savait pourtant que la révolution qui, au début de février, avait éclaté à Modane, à Parme et dans le Bolonais en même temps qu'à Rome, s'était étendue de ce côté-là. Les insurgés avaient fondé une Fédération des Provinces Unies, avec un gouvernement provisoire siégeant à Bologne. Ils menaçaient les frontières des États de l'Église; le pape avait envoyé des troupes pour les arrêter.

1. La seconde lettre, datée du 6 mars 1830, et confiée à la duchesse de Frioul, n'a pas plus d'intérêt.



A Nepi, les voyageurs rencontrèrent l'arrière-garde pontificale. Ce n'était qu'une bande d'anciens brigands, détenus pour la plupart, affublés d'un sarrau de laine brune, munis d'une cartouchière bien garnie, d'un sabre et d'un fusil. Ayant traversé leurs lignes, la voiture fut arrêtée, devant Otricoli, par le premier poste des insurgés. Mais Bonstetten qui, pour avoir servi en Hollande, « savait la manière », s'avança et parla. On laissa passer les Suisses.

Un peu plus tard, ils apprirent que le retranchement, devant la ville, avait été établi par le prince Louis Napoléon et que celui-ci s'en était retourné, le matin même, à Spolète pour y retrouver son frère. Robert n'en fut pas trop surpris car, au moment de quitter Rome, il avait entendu dire que les deux fils du roi Louis, Napoléon et Louis, s'étaient mis, dans leur enthousiasme libéral, à la tête des insurgés. Aussi bien, à Terni, comme les voyageurs entraient à l'hôtel, l'aubergiste les prévint-il que Napoléon venait d'arriver. Léopold lui écrivit aussitôt un mot pour demander à le voir. Les deux hommes passèrent ensemble une partie de la nuit. Partagé entre l'espérance et l'anxiété, Napoléon confia au peintre son grand rêve qui était d'unifier et de libérer l'Italie. Il assurait n'avoir aucune ambition personnelle. Robert ne savait trop ce qu'il fallait en croire. Il fit observer à son ami combien sa conduite mettait en fâcheuse posture la famille Bonaparte, hôte et obligée du Saint-Père.

Le lendemain, il alla prendre congé du prince. Louis était arrivé dans la nuit. Sur ordre du gouvernement de Bologne, tous deux devaient se retirer vers Ancône pour de prétendues négociations. Ils étaient très abattus.

« Nous nous embrassâmes comme de bons amis et je les quittai, écrivait Léopold, en les assurant que je tranquilliserais leur famille. Ils me répétèrent encore d'assurer leur mère et la princesse Charlotte qu'ils n'étaient que de simples volontaires et qu'aussitôt qu'ils ne verraient pas toujours une très grande modération dans leur parti, ils s'en retireraient. »

En chemin déjà, les voyageurs avaient appris qu'à cause de la révolution italienne, les étrangers ne pouvaient demeurer plus de trois jours à Florence. Grâce à de hautes protections, ils obtinrent d'y séjourner quelques semaines.

« Il faut que je vous dise, écrivait Robert aux siens, que, le lendemain de mon arrivée, j'allai, comme je l'avais promis au prince Napoléon, chez sa femme que je trouvai véritablement irritée contre lui et se plaignant de la position où les princes mettaient leur famille. Cette position est telle que j'ai été grandement surpris de m'entendre dire par chacun ici que, si je voulais rester à Florence, je devais éviter d'entrer chez les Bonaparte, qu'il n'en fallait pas davantage pour me faire proscrire. »

En réalité, les deux princes avaient quitté leurs foyers à la faveur d'un mensonge. Charlotte se fit auprès de Robert l'interprète d'une version de famille. Le peintre la rapportait ainsi à son protecteur, M. Marcotte d'Argenteuil.

« Vous me demandez pourquoi Napoléon était avec les Constitutionnels? C'est que lui et son frère, ayant appris que leur mère, la duchesse de Saint-Leu, partait de Rome pour venir les

rejoindre, à cause des troubles de Rome, pensèrent d'aller à sa rencontre. Au lieu de prendre la route de Sienne, ils prirent celle de Pérouse qui n'était pas celle que leur mère avait prise. En cela on dit que Louis n'était pas innocent, que c'était un stratagème pour engager son frère à prendre parti avec les libéraux. Ils furent reçus à Pérouse, Foligno, Spolète, Terni, avec des démonstrations si vives de joie et on leur fit tant d'instances pour les engager à se réunir aux mécontents et à leur donner l'appui d'un grand nom qu'ils se laissèrent entraîner, Napoléon par faiblesse, et Louis par mauvaise tête. »

Avec ses amis, Robert avait loué pour six semaines le premier étage du palais Passerini, via della Pergola. Son chevalet dressé, il travaillait d'arrache-pied, non seulement à son *Enterrement d'un aîné de famille de paysans romains* qu'il avait commencé à Rome, mais à plusieurs tableaux que lui commandaient des amateurs florentins. Il y avait peu de peintres dans la ville et la présence de Robert y faisait sensation.

Tout à coup, le bruit se mit à courir que le prince Napoléon était mort. Robert le rapportait ainsi à ses sœurs :

« Avez-vous appris la mort de ce cher prince Napoléon ? Je ne peux être une heure de la journée sans y penser et sans en avoir un chagrin profond. C'était la perle des honnêtes gens, un modèle de douceur, de bonté, de franchise. On ne pouvait le voir sans l'aimer. Je me rappellerai toute ma vie les deux conversations que j'eus avec lui à Terni. Il faut avouer qu'il s'est aventuré un peu. Il était jeune. Son âme était ardente, avide de tout ce qui paraissait beau et noble. Il est mort, dit-on, d'une rougeole rentrée. D'autres disent d'un coup de feu, et les troisièmes prétendent que le poison l'a enlevé. Dieu sait ce qui en est. S'il n'était pas mort, il aurait été bien malheureux de voir que l'Autriche intervient dans les affaires de l'Eglise, d'autant plus que la France ne paraît pas vouloir s'en mêler. Ici on ne sait rien et on débite tant de fausses nouvelles que vraiment c'est une pitié... »

« Huit jours après mon arrivée, quand j'ai vu qu'on m'avait donné à tort la crainte d'être chassé de la Toscane si je fréquentais les Bonaparte, je suis allé chez la duchesse de Saint-Leu. J'ai eu le déplaisir d'apprendre qu'elle était partie pour Ancône, et ces jours, on m'a de plus assuré que la reine avait beaucoup désiré me voir pour me parler de ses fils. Je m'en veux grandement d'avoir été si craintif en n'allant pas tout de suite lui rendre mes devoirs ; c'est une si bonne personne... Je n'ai pas vu la princesse Charlotte depuis son malheur. Figurez-vous que sa mère est à la veille de mourir d'une maladie dont elle ne peut se guérir. Voilà de grands malheurs !.. Chacun a ses peines dans ce monde et il ne faut pas croire que les grands ne les connaissent pas. »

Quelques jours plus tard, Robert était mandé au palais Bonaparte où il apprit des lèvres de la jeune veuve la fin de ce prince qui voulait donner sa vie pour la liberté des peuples et qui avait succombé à une maladie d'enfant. Dès lors, il reprit auprès de la princesse ses visites régulières. Le 19 avril 1831, il écrivait à son frère :

« Je vais faire un portrait en grandeur naturelle, avec les bras, du prince Napoléon. J'espère réussir car, sans avoir sa nature, j'ai toutes les facilités pour le faire mieux qu'un autre. A propos de Napoléon, je vais chaque jour chez la princesse Charlotte qui a été extrêmement affligée de la mort de son époux. Nous faisons ensemble de la lithographie. J'y passe deux ou trois heures et nous travaillons comme on ne peut plus. Tu verras nos œuvres. Cette chère princesse, elle est si bonne, si douce, et cette occupation l'amuse, la distrait. C'est sa mère qui m'a tant engagée à faire mon possible pour lui redonner un peu de goût pour les arts que je le fais volontiers et que j'y trouve du plaisir sans pour cela perdre beaucoup de temps. J'y vais à 4 heures jusqu'à la nuit.





FIG. 7. — LÉOPOLD ROBERT. L'IMPROVISATEUR NAPOLITAIN.  
(Musée de Neuchâtel.)

Phot. E. Sauser.

J'y vais aussi quelquefois le soir, et c'est chez la comtesse de Survilliers<sup>1</sup> que nous nous réunissons. Le roi Louis, le prince de Canino<sup>2</sup> y viennent régulièrement. Si je voulais, je serais extrêmement répandu, mais mes visites se bornent presque à cette maison. »

Le 4 mai, Léopold ajoutait :

« Je me trouve toujours parfaitement à Florence. On se croit dans un paradis... La princesse Charlotte que je vois chaque jour veut que je me serve de sa voiture. Elle est toujours bien affligée. Il y a longtemps que ces dames demandaient à voir le tableau que j'ai apporté de Rome. (Enterrement d'un aîné de famille<sup>3</sup>). Je les avais prévenues que le sujet était tout à fait triste. Elles n'ont pas craint cependant de le voir. J'en ai été très fâché car, à sa vue, la princesse Charlotte a eu un accès terrible et elle s'est trouvée mal plus d'un jour. Ces dames me montrent une bonté, une affection particulière. Je crois que mon assiduité leur plaît. »

En même temps, il écrivait à sa sœur :

« Je te dirai que je suis très assidu auprès de cette chère princesse Charlotte qui est si gentille, simple et bonne. Figure-toi que je suis tout dans sa confiance, qu'elle me dit tout. Vous

1. Au Palais Seristori.

2. Lucien Bonaparte.

3. Ce tableau est aujourd'hui à Gênes, au Palais Bianco.

êtes tous connus d'elle, car elle m'a fait assez de questions à votre sujet. Je lui ai fait lire toutes vos lettres qui l'ont intéressée. Elle s'est enfin décidée à sortir et nous sommes allés, l'autre jour, faire une charmante promenade qui m'a paru lui faire du bien. Une de ses amies, la marquise Ricci, est venue la prendre dans un bel équipage, et ces promenades se renouvellent souvent. Je les accompagne et elles paraissent fort aises de m'avoir. Je te dirai, ma chère, que ma réputation est si grande ici que les premiers artistes italiens sont venus me voir... Je suis reçu partout avec distinction. Mais je ne vais pas beaucoup dans le monde parce que la société de la princesse Charlotte absorbe tous les moments que je donne au plaisir. Elle commence à se consoler et son caractère gai revient. »

Robert avait laissé partir ses compagnons pour Massa, ce Massa où il projetait pourtant de placer la scène de son troisième grand tableau : les *Vendanges* ! Il ne quittait plus la jeune veuve. Avec elle il visitait les palais et les églises, ensemble ils admiraient au Pitti cette *Sainte Cécile* de Francia, dont Robert disait que « c'était son adoration ». Par les beaux soirs, tandis que Charlotte, aidée de ses petits neveux, arrosait les corbeilles d'œillets et les jasmins d'Espagne du palais Seristori, le peintre faisait d'eux de prestes et gracieux croquis<sup>1</sup>. Puis il s'accoudait aux côtés de la princesse, à la balustrade de la terrasse. A leurs pieds, l'Arno glissait, tumultueux et diapré. Et le printemps toscan développait autour d'eux la magie des couleurs et des parfums.

Petit à petit le peintre cédait au sentiment que, si longtemps, il n'avait pas voulu s'avouer. Dans son âme candide, l'amour remplaçait l'attachement plein de réserve qu'il éprouvait naguère pour la femme de son ami. Il était pris à la fois par le cœur qu'il avait tendre et par l'orgueil qu'il avait immense. En consolant la jeune veuve, il s'abandonnait au sortilège. Et comment y eût-il échappé ? Charlotte n'était-elle pas jeune, charmante, princesse et solitaire ?

Dans son bonheur, il datait maintenant toutes ses lettres de « Firenze benedetta ». En vain M. Marcotte et ses amis français le pressaient-ils de venir à Paris, avant la clôture du Salon, pour y recueillir cette croix de la Légion d'honneur que lui valaient ses *Moissonneurs*. En vain le comte de Ganay, chargé d'affaires de France, lui faisait-il observer que tout son avenir pouvait dépendre de sa présence au Louvre, au moment opportun. Cet ambitieux, cet effréné maintenant hésitait. Le 16 mai, il écrivait à M. Marcotte :

« Qu'allez-vous dire de moi en recevant encore une lettre de Florence ? Vous penserez que je me presse bien peu d'aller à Paris. Que vous dirai-je, sinon que Florence m'est chère pour plus d'un motif et que je pensais bien peu y trouver des empêchements si forts à la quitter. Toutefois veuillez croire que ce n'est rien d'indigne d'un honnête homme qui me lie ici. »

Pour un garçon comme Robert, quel aveu ! Le 4 juin, il répétait la même chose à son ami Auguste Snell, consul de Suisse à Rome, et concluait : « Je reste à Flo-

1. Voir au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, à Paris, le portefeuille de Léopold Robert.



rence ». Pourtant, le lendemain même, il se ressaisissait. Pour quelle raison précise? Peut-être une simple intuition. Il mandait à sa sœur Sophie :

« Je finis en ce moment le portrait de Napoléon. Je n'ai plus rien à faire ensuite. Ainsi je pars (si je pars : énigme) le 13 de Livourne, sur le bâtiment à vapeur qui va à Marseille et je serai à Paris le 23 ou le 25. Quand j'y pense, je voudrais presque être parti. D'un autre côté, je suis fâché de quitter le lieu où je laisse une affection si chère, car enfin, je ne puis me le dissimuler, *je suis épris...* mais non sans que la raison me conduise toujours. Au moins je le demande à Dieu. Quand je pense au dévouement de M. Marcotte<sup>1</sup>, je pleure presque de n'être pas encore parti pour aller me jeter dans ses bras. Mais *je suis amoureux* : c'est ma réponse. Je m'arracherai difficilement d'ici, bien difficilement. Si tu savais les soins, les attentions qu'on a pour moi, tu t'expliquerais mon incertitude. »

Le lendemain, ayant encore réfléchi, il écrivait à Sophie :

« Il n'est pas probable que je reste ici. Il faudrait pour cela une circonstance tout à fait particulière. »

Cette circonstance, nous la devinons. Il eût fallu que, d'un mot, la princesse le retînt auprès d'elle. Ce mot, elle ne le prononça pas. Et Léopold partit. Si sa conduite le trahit, il fut cependant assez humble ou assez fier pour garder le silence. Le triomphe qui l'accueillit à Paris, la décoration que Louis-Philippe lui-même épingla sur sa poitrine lui rendirent cependant de l'espoir. La gloire ne pouvait-elle égaler la naissance? En novembre donc et malgré les supplications de M. Marcotte, de ses sœurs et de ses amis qui pressentaient le danger, il s'en retournait à Florence. Le 6 décembre, il écrivait :

« Dès le lendemain de mon arrivée, j'ai fait demander à la princesse Charlotte quand elle pourrait me recevoir. Elle m'a donné rendez-vous pour le soir. Je suis donc allé remettre mon collier<sup>2</sup>. J'ai trouvé ces dames en fort bonne santé. J'ai cru remarquer qu'elles s'occupent beaucoup de politique; elles ont été, ça va sans dire, bien aimables et j'ai eu du plaisir à les revoir. La princesse paraît un peu moins triste et même disposée à la gaité. Quel médecin que le temps pour les peines du cœur! Elles m'ont beaucoup parlé de Paris et désirent beaucoup y retourner. Je vous en parlerai au long dans ma prochaine lettre. »

La déception perce déjà dans ces lignes, et davantage dans celles adressées à M. Marcotte :

« Ces dames sont mieux que lorsque je les ai quittées. Pendant mon absence, la princesse s'est fait des occupations qu'elle préfère à celles que nous avons eues ensemble. Elle s'intéresse à la littérature et cherche à voir tous les hommes qui se distinguent dans un genre ou dans un autre. J'aime à saisir cette occasion de vous dire, cher et excellent ami, que mes rapports avec cette famille n'ont et n'auront jamais rien que de très simple. »

---

1. M. Marcotte s'était occupé des inscriptions, des « bordures », des ventes, bref de tout ce qui concernait l'exposition au Louvre des tableaux de Robert.

2. Il ne nous a pas été possible de déterminer si ce collier était un cadeau de Robert à la princesse ou un achat dont elle l'avait chargé.

Le danger de révolution écarté, l'Italie retombée sous le joug de l'Autriche et du pape, la police toscane avait relâché sa surveillance à l'égard des Bonaparte. Dans le palais cuivre des Seristori, autour de la jeune veuve qui s'y était installée auprès de sa mère, une petite cour s'était reformée. La reine Caroline, le prince de Montfort<sup>1</sup>, le prince de Canino l'entouraient d'affection. Le marquis Curtilepri brigait ses hommages et le poète Leopardi lui lisait des vers. Sans doute, elle ne se désintéressait ni du peintre ni de ses œuvres. Elle posa même pour lui en coiffe de Bernoise, car Robert avait rapporté de Suisse un costume de l'Oberland. Mais il dut bientôt se convaincre que si jamais elle avait éprouvé pour lui quelque tendresse, il n'en restait qu'estime ou amitié.

Pour se prouver à lui-même sa raison et sa force de volonté, il s'imposa de ne plus aller au palais Seristori que deux ou trois fois la semaine. Par moments, il se ressaisissait; il retrouvait le calme.

« Je suis heureux d'être moralement si bien disposé, écrivait-il. La première chose que je cherche, c'est la tranquillité et l'indépendance, et je suis convaincu que c'est ce que je dois chercher pour mon bonheur. La nuit de mon arrivée à Florence, j'ai eu un élan de l'âme vers Dieu pour lui demander qu'Il veuille toujours me conduire dans les sentiers de la vertu et de la raison. Et ma prière était si vraie et faite avec tant de ferveur que j'en espère beaucoup. Au moins je me sens fort de toute manière. »

Il semble pourtant qu'au cours de ce second séjour de Robert à Florence, les préoccupations religieuses aient rapproché de lui la princesse. Le 9 janvier 1832, il s'en ouvrait à sa sœur :

« Mon départ pour Venise approche. (Il projetait d'y aller observer le carnaval pour en tirer son quatrième grand tableau : *l'Hiver*.) Je vois assez souvent la princesse Charlotte qui est toujours bien bonne. Elle s'occupe toujours de religion et ce soir, je dois conduire chez elle notre ministre protestant qui est un jeune homme de Genève, charmant sous tous les rapports. La princesse est toujours la même et ses doutes sont aussi grands. Ces Italiens sont des impies, des athées. Elle les écoute et en est malheureuse. C'est ce que je lui disais l'autre jour. »

Le soir même, il ajoutait :

« M. Demole, ministre protestant, est venu me prendre à neuf heures et nous sommes allés voir la princesse Charlotte chez laquelle nous sommes restés jusqu'à 11 heures. Son amabilité, sa bonté, son esprit et sa simplicité l'ont complètement séduit. Nous avons parlé politique, art, religion surtout : c'est le point qui la touche. Il faut que j'avoue que c'est une femme dont je pourrais devenir amoureux, mais de cet amour passionné, capable de tout entreprendre pour plaire, si je n'avais pas une raison, je pourrais presque dire plus qu'humaine. Je la vois deux ou trois fois par semaine. Je te demande quel danger ce serait pour ma tranquillité, si je me laissais aller à un sentiment que j'ai bien dans le cœur, mais que je sais maintenir. »

L'amour, hélas, qui peut se vanter de le « maintenir » ? Une circonstance for-

---

1. Jérôme Bonaparte.





FIG. 8. — LÉOPOLD ROBERT. PÉLERINAGE ROMAIN.

Phot. Attinger.

tuite décida du départ de Robert. Un certain Armand, neveu du peintre en porcelaines Constantin, partait pour Venise. Il vint offrir à Léopold deux places dans sa voiture; une pour lui et une pour son élève, Gustave de Roulet. Le jour même, le peintre quittait Florence. Il laissait en plan le portrait de Mlle de Villeneuve et n'avait même pas pris congé de Charlotte. Il lui avait seulement envoyé par son ami, le graveur Jési, le plus beau de ses dessins. Le 27 mars, Robert écrivait aux siens, de Venise :

« Il faut vous parler de Florence. Je suis allé passer toutes les soirées de la dernière quinzaine dans la maison que vous savez. C'est vous dire que je ne suis pas brouillé, au contraire. On m'y a toujours montré de l'intérêt, en m'engageant presque à rester. Mais je suis fort un peu en tout et j'ai combattu le désir que j'avais de ne pas quitter Florence pour suivre mes projets. Je les ai expliqués (les projets). On m'en a témoigné de l'étonnement que je me hasardasse à traiter un sujet qui ne peut guère l'être. Enfin je suis parti. Je n'ai depuis ce départ reçu qu'une lettre et elle était de Mlle de Villeneuve, très aimable, pleine de bonté et d'intérêt. Je vous laisse

à penser le plaisir qu'elle m'a fait. Je vous dirai de plus que je ne serais pas étonné d'apprendre le mariage de la princesse avec un des plus grands seigneurs florentins qui, je crois, en a bien envie. Vous ouvrez de grands yeux, j'en suis sûr, et pourtant il en sera ainsi peut-être. Je vous assure que, tout en ayant des sentiments que je ne puis me dissimuler, j'ai assez de raison pour me faire désirer avant tout le bonheur d'une personne qui m'intéresse. Je vous l'ai dit : Quelle illusion puis-je avoir à cet égard ? Mais une chose que je vous répète, c'est que j'ai trouvé la personne qui m'a touché le cœur, celle que je voudrais appeler ma femme, si elle se trouvait dans une classe plus en rapport avec la mienne.

« Je dois vous paraître très calme en disant cela. Heureusement pour moi que je suis un artiste dans toute l'acception du mot et que cette vie m'accapare assez, non pour distraire des sentiments bien intimes, mais pour chercher à parvenir à un point que je vois. D'ailleurs les jours ne succèdent-ils pas aux jours et un temps ne vient-il pas où on ne compte plus avec lui ? D'ailleurs, n'êtes-vous pas mes sœurs bien-aimées ? N'ai-je pas un frère, un ami ? Avec toutes ces bénédictions du Ciel, comment pourrais-je me plaindre ? Je cherche à penser comme vous que tout ce qui nous arrive est pour notre plus grand bien. Je crois aussi qu'il faut une inclination pour élever les idées et pour remplir la vie, lors même qu'elle est malheureuse. Elle est bien préférable à ce vide que j'ai éprouvé et qui m'a rendu si malheureux à Rome. »

Lettre courageuse, certes, mais combien mélancolique !

La mort dans l'âme, Robert se préparait à peindre une scène de carnaval. Mais le carnaval de Venise était alors en pleine dégénérescence et n'offrait plus que des spectacles grossiers. Après avoir longuement parcouru la lagune, en quête de types et de costumes originaux, Robert décida de peindre un *Enterrement du carnaval*<sup>1</sup>, sur la place Saint-Marc. Il y voyait une idée philosophique capable de soutenir le tableau. Puis il transporta la scène à Palestrina. Mais l'immobilité des masques dont, par correspondance, Charlotte continuait à dénoncer la trivialité, faisait avec les nobles figures des pêcheurs, spectateurs de la scène, un contraste choquant. Enfin Robert dut en convenir. Courageusement il gratta les figures déplaisantes et, après plusieurs mois d'effort, composa une sorte d'hymne au travail de la mer. Ce fut le *Départ des pêcheurs de l'Adriatique*, auquel Charlotte donna, cette fois, son entière approbation.

La pensée que la bien-aimée s'intéressait à son ouvrage lui rendit d'abord courage et vigueur. Du matin au soir, il besognait dans l'atelier qu'il avait loué au dernier étage du palais Pisani de San Stefano. Mais, soit excès de fatigue, soit dépression morale, soit accès de paludisme, le peintre tomba bientôt assez gravement malade. Il se sentait brisé, vieilli. Avec cela une grande fatigue des yeux, des étourdissements. Au début de l'hiver, Jési lui communiqua une nouvelle à laquelle il était loin de s'attendre :

« Demain, Mlle Juliette (de Villeneuve) partira pour Paris avec son fiancé<sup>2</sup>. Ils accompagneront d'abord à Ostende, peut-être même à Londres, la princesse Charlotte qui va voir son père, lequel n'a pu obtenir jusqu'ici l'autorisation de venir en Italie. »

Cette lettre, Robert la reçut le jour des Morts. Quel effondrement ! Il ne savait pourquoi cette séparation lui apparaissait définitive. Dès lors, il se retrancha dans un

1. Sujet de carnaval.

2. Joachim Clary, son cousin.



sentiment d'aigre ténacité où il croyait trouver plus de secours que dans les épanchements. Son seul réconfort, c'était l'affection bien lointaine mais si sûre de M. Marcotte.

Obsédé par son chagrin et par la solitude qu'il sentait pour lui pleine de dangers, Robert appela auprès de lui son frère Aurèle qui, à Rome, lui avait servi d'aide et de copiste. Le rouquin se fit prier : il croyait Léopold malade imaginaire. Lorsqu'il arriva enfin, peu avant le jour de Noël 1832, il fut atterré de trouver son aîné si changé.

L'arrivée de son frère eut d'abord sur le peintre une heureuse influence. Mais son meilleur réconfort, il le trouva dans l'affection et les encouragements d'un nouvel ami : le peintre Edouard Odier<sup>1</sup>. C'était le second fils d'Antoine Odier-Boué, riche industriel et pair de France. Sa famille était d'origine genevoise. Beau, brillant, la mise élégante, le goût sûr, le caractère à la fois sérieux et gai, ce charmeur avait eu raison même de la réserve de Robert. Durant l'automne 1833, les deux hommes se lièrent d'amitié et Odier, ancien élève d'Ingres, demanda au peintre des *Moissonneurs* une direction pertinente. Il loua, au palais Pisani, l'atelier contigu à celui de Léopold et s'installa dans la pension Cattaneo où logeaient les Robert. Sous son influence tonifiante, l'humeur de l'aîné s'éclaircit visiblement.

Au reste, il y avait à ce progrès une autre raison encore. C'est que Jési avait annoncé, à la fin de décembre, que la princesse était de retour à Florence. En outre, par l'entremise d'une dame française, Léopold reçut de Charlotte une lettre qui accompagnait un coffret de marqueterie contenant un flacon d'essence de rose. La princesse demandait au peintre de ses nouvelles, ce dont elle s'était longtemps abstenue. Un si durable intérêt ne pouvait s'expliquer, croyait-il, que par un sentiment plus tendre. « Qu'en dites-vous ? Qu'en dites-vous ? » écrivait-il à ses sœurs.

Cependant, lassé d'une vie austère et laborieuse, Odier annonça, en juin 1834, son intention d'aller passer quelques semaines à Florence. Et c'est ici que commence le drame qui coûta la vie à Léopold Robert. Ce drame, dans notre récent ouvrage, *Vie du peintre Léopold Robert*<sup>2</sup>, nous l'avons reconstitué d'après les lettres écrites de Florence à Robert par Edouard Odier. Ici, nous donnerons quelques fragments des *Mémoires familiers*<sup>3</sup> d'Odier, mémoires tout à fait inédits, qui viennent de nous être communiqués et qui confirment en tous points notre récit.

« Au faite de la gloire et de la renommée, à 40 ans, estimé et aimé de tout le monde, religieux et pieux, se tuer sans cause apparente, il y avait de quoi exciter la curiosité au plus haut point et c'est ce qui arriva. Aussi a-t-on écrit une foule d'opuscules sur ce sujet au moment de cette mort et toujours on a été dans le faux. Comme malheureusement j'ai joué un rôle bien

1. Edouard-Alexandre Odier (1800-1887). Il épousa la fille du comte de Laborde, amie d'Eugénie de Montijo, et fut très lié avec le duc d'Aumale. Il y a des peintures de lui à Versailles, dans l'église Saint-Roch à Paris, au Musée des Beaux-Arts de Genève et au château de Coppet.

2. Editions de la Baconnière. Maison du Livre Français. Paris. 3<sup>e</sup> édition, revue et augmentée de 15 illustrations.

3. Ces Mémoires appartiennent à Mlle d'Haussonville, au château de Coppet.

involontaire et bien triste dans ce drame, je veux, mes chers neveux, vous dire la vérité tout entière. Il n'y a plus que moi qui la sache aujourd'hui.

« J'avais eu deux ou trois fois avec Robert des altercations sur la famille Bonaparte que je ne connaissais pas du tout et qui vivait à Florence. Moi, je n'y attachais aucune importance et je disais que toute cette famille avait beaucoup nui à l'Empereur dans son temps et que je n'en faisais pas grand cas. J'en parlais tout politiquement. Je m'aperçus que Robert prenait la discussion très aigrement et qu'il s'échauffait beaucoup sur ce sujet. Pourtant je mis toute cette ardeur sur le compte de son amitié pour cette famille qu'il avait beaucoup vue à Florence. Je ne me doutais pas du motif véritable de son long silence sur ce séjour et de cette émotion en défendant tout à coup des personnes dont il ne m'avait jamais parlé jusqu'alors, et cela après six mois d'amitié et de confiance. Le motif était une passion dont ce pauvre homme était atteint pour la princesse Charlotte, fille seconde de Joseph Bonaparte...

« Au moment de quitter Venise, après bien des plans et des vœux faits pour nous retrouver à Paris dans un an, je lui demandai ses commissions pour Florence et Rome. Il me dit alors d'un air très sérieux : « Si je vous donne une lettre pour une amie de Florence, la porterez-vous ? — « Certainement », lui dis-je. — « Même si c'est une Bonaparte ? » reprit-il. « Certainement encore », fut ma réponse.

« Si alors il m'avait fait un aveu, si j'avais moi-même été plus clairvoyant... enfin le destin était là, inflexible. J'emportai cette lettre qui était pour la princesse (reine) Julie, mère de la princesse Charlotte. En arrivant à Florence, je la remis à son adresse et trouvai dans cette femme déjà âgée et presque toujours alitée, toutes les vertus et toutes les grâces qui charment au premier abord. Elle me présenta à sa fille. La princesse Charlotte était petite et sans beauté mais avait une physionomie très piquante et un esprit très vif et très aimable. Cet intérieur était sérieux et peu animé par des relations du dehors. Une vieille sœur de la reine Julie ou de Mme de Surveilliers, comme elle se faisait appeler alors, était le seul hôte de la maison<sup>1</sup>.

« La lettre de Robert était à ce qu'il paraît très amicale à mon égard ; il n'est donc pas étonnant si je me plus tout de suite dans cette famille qui me traitait plutôt en parent qu'en étranger. J'y allais tous les soirs, j'y dînais trois fois par semaine. J'étais presque du même âge que la princesse. Nous parlions de la France. Je subis son charme et je devins très amoureux d'elle. Dans ma bêtise et mon aveuglement, j'écrivais à Robert avec lequel j'étais resté en active correspondance tout ce que je pensais de cette aimable famille... Il me répondait des lettres où il était enchanté de me voir partager enfin des sentiments d'estime et d'affection pour ces femmes si distinguées. Il ajoutait qu'on lui écrivait qu'on m'y aimait beaucoup et qu'on disait de moi des choses très flatteuses et dont il était fier comme ami.

« Au bout de six semaines de séjour à Florence, je partis avec mes nouveaux compagnons (Paul Delaroche, Edouard Bertin et Henri Delaborde) pour une course dans les montagnes de l'Apennin. Nous allâmes visiter les couvents des Camaldules et de Lavernia... Pendant ce temps, j'avais correspondu avec la princesse Charlotte et forcé par une indisposition de précéder de 15 jours mes amis à Florence, je repris plus que jamais mes anciennes habitudes dans la maison de la reine Julie. Cette excellente princesse m'avait pris en grande amitié et me le témoignait d'une manière charmante ; elle voyait très bien mon attachement pour sa fille et en avait l'air content. Enfin, ne sachant pas ce que tout cela deviendrait, j'en écrivis à mon père qui fut très épouvanté de cette nouvelle folie de son cher fils et me supplia de quitter Florence.

« Dans ce temps, la famille Bonaparte avait perdu beaucoup de son prestige... Il ne me paraissait donc pas très extraordinaire que l'on voulût peut-être de moi comme époux morgana-tique si ce n'est avoué... Henri Delaborde, qui avait deviné mon secret avant même que je lui en eusse parlé, ne m'en détournait pas trop, et mes amis me plaisaient beaucoup sur mon assiduité dans la maison Bonaparte, et dans Florence, j'ai su depuis qu'on parlait ouvertement du mariage de la princesse avec un Français. Tous les soirs, j'allais à leur maison de campagne à la porte de la ville, et j'apportais un gros bouquet comme on n'en fait que dans ce beau pays, et tous les soirs, je recevais en retour un bouquet de fleurs jaunâtres qui embaumaient et qui cou-

1. Mme de Villeneuve.



vraient les murs de la villa. Je ne puis me rappeler le nom de cette fleur qui ne croît qu'en Italie, mais le parfum est là, vivant chez moi, et je le reconnaîtrais au milieu d'un parterre de toutes les fleurs de la création... »

Le 3 octobre 1834, décidé à s'arracher de ce séjour dangereux, Odier partit avec ses compagnons pour Rome. Son journal continue ainsi :

« En arrivant à Rome, je reçus des lettres de Robert et la bombe éclata. Le pauvre homme avait bien vu par mes lettres et par celles de la Princesse ce qui en était et ce qui se passait, et il m'écrivait avec une exaltation et une abnégation qui me troublèrent au dernier point. Il m'avoua tout alors, en me disant que, chez lui, c'était une folie, mais que moi, je devais poursuivre mon sort et faire le bonheur de cette femme excellente et charmante. En lisant cet aveu tardif, je fis retour sur tous mes rapports avec ce pauvre ami et j'admirai (*sic*) ma stupidité de n'avoir pas deviné plus tôt ce mystère. Tous mes souvenirs ne faisaient que confirmer ce qu'il me disait et je me serais volontiers battu moi-même. Mais que faire? Le mal était irréparable! Il me demandait, avec son aveu, de lui garder un inviolable secret. Je lui répondis comme un honnête homme devait le faire, c'est que jamais je ne reverrais la Princesse, que j'étais au désespoir de ce qui était arrivé, mais que j'étais complètement innocent. Je lui reprochai son manque de confiance en moi, autrefois et à présent; enfin, je le calmai par tous les témoignages de la plus sincère amitié.

« J'ai là encore les lettres, qu'il me répondit <sup>1</sup> à ce sujet. Ce sont des trésors de délicatesse et de vertu. Il m'écrivit souvent, je lui répondais régulièrement. Cette correspondance où il me parlait de tout ce qu'il éprouvait et de tout ce qu'il faisait alors est admirable de sentiment. C'était un mélange de tristesse, de courage, de descriptions de son tableau qu'il achevait alors et qui respire tellement la fin..., c'était le chant du cygne. Une lettre était désolée, la suivante était ranimée. Cependant, je ne m'attendais pas à une catastrophe. Il allait partir pour Paris avec son tableau terminé. Cette idée me consolait pour lui et je lui donnais déjà rendez-vous chez mes parents en France.

« L'hiver se passa ainsi. Mon père m'approuvait d'avoir quitté Florence, Robert encore plus. Cependant, pour ne pas trahir le secret de cet ami auprès de la princesse et pour ne pas avoir l'air ingrat ou bizarre auprès de sa famille, j'avais continué à lui écrire et j'étais avec elle dans les meilleurs termes. Notre correspondance était un peu gênée pourtant, car moi, je cherchais à me retirer et à éloigner les occasions de la revoir. Nous en étions là quand la princesse Charlotte m'écrivit qu'elle arrivait à Rome pour y passer quelques semaines : elle écrivit la même chose à Robert. Je me décidai à l'instant à partir pour la Sicile que je projetais de voir un peu plus tard; j'avais mon voyage et au commencement de mars 1835, je partis de Rome avec quelques amis pour Naples et Messine. J'avais écrit à Robert que je partais; je reçus à Messine sa dernière lettre triste, découragée... Il me disait : « Pourquoi fuir votre sort? Vous serez heureux. Moi seul « j'ai rêvé une folie. »

« A Palerme, je trouvai une lettre d'Aurèle Robert qui m'annonçait la catastrophe... Il m'en donnait tous les détails. Ce malheureux s'était coupé la gorge avec un rasoir. Vous jugez, mes chers neveux, dans quel état je fus : j'étais bouleversé. Heureusement j'avais ma conscience pour moi et rien à me reprocher si ce n'est un aveuglement complet sur les sentiments et la nature de ce malheureux ami. Je le pleurai bien sincèrement et bien amèrement. Je n'ai jamais revu la princesse Charlotte qui mourut quatre ans après, pendant un voyage. J'ai revu sa mère après ce dernier chagrin et nous avons pleuré ensemble sans nous dire une parole... »

DORETTE BERTHOUD.

---

1. Malheureusement, il nous a été impossible jusqu'ici de retrouver ces lettres; il est probable qu'Odier les a détruites avant de mourir.



# LA VOCATION DE SAINT MATHIEU DE CHATEAU-GOMBERT

PIERRE OU FRANÇOIS PUGET ?

**L**a *Vocation de saint Mathieu* est une grande toile de 3 m. 27 de haut sur 2 m. 42 de large, suspendue derrière le maître-autel de l'église paroissiale de Château-Gombert dans la banlieue de Marseille. On y voit le second acte de la scène évangélique sur un fond de paysage à décor urbain. Répondant à l'appel de Jésus qui s'avance, le péager de Capharnaüm vient de quitter le pupitre installé sous une arcade qui lui sert de bureau, et il plie le genou devant son nouveau maître. Le Christ est encadré de deux apôtres dont l'un, Pierre, occupe le centre même du tableau; des trois autres relégués au second plan on n'aperçoit que les têtes; et enfin, à droite, entre les deux colonnes, et derrière Mathieu, se détache, isolée, une figure pittoresque, la main gauche levée, dans un geste de profond étonnement. Une habile convergence des éclairages attire l'œil sur les principaux acteurs, Jésus, Mathieu, Pierre, et la note lumineuse de ces trois mains tendues, disposées en une sorte de triangle mystique, répond au serment qui s'échange. La figure et la gorge de Mathieu (seul personnage décolleté) sont modelées en pleine lumière; il porte, ainsi que Jésus, des vêtements où alternent des rouges et des bleus éclatants, ce qui tranche heureusement sur les tons neutres des costumes du second groupe traités en gris ou en beige.

Désencadrée et roulée pendant la Révolution, puis réinstallée en 1804, la peinture a été gâtée alors par de maladroites retouches. C'est ainsi qu'a dû être refaite la tête de Mathieu et que de lourds repeints ont raidi la chute des draperies, notamment le manteau de Jésus à sa retombée sur la robe. En même temps la toile fut réduite de quelques centimètres dans sa largeur (voir à droite la poignée de l'épée incomplète), et elle passa de son riche cadre à décor d'architecture et feuilles de vigne dans une baguette Régence d'ailleurs fort belle.

Bref, en ce tableau restauré et qui n'a pas conservé toutes les délicatesses de sa fleur, apparaît la main d'un maître; et, comme on ne prête qu'aux riches, le plus fameux des artistes provençaux de tous les temps, Pierre Puget, peintre, architecte et sculpteur n'a pas manqué de se le voir attribué.

Or, la carrière de Puget peintre a été assez brève, puisque dans son fameux mé-





FIG. 1. — FRANÇOIS PUGET. LA VOCATION DE SAINT MATHIEU.  
(Eglise de Château-Gombert, près Marseille).

moire adressé à Louvois, le 20 octobre 1683<sup>1</sup> il dit, à cette date, avoir abandonné la peinture depuis une vingtaine d'années. Et, à six ans près, cette déclaration coïncide avec celle de Tournefort qui, de passage à Marseille le 27 mars 1700, y visita l'atelier de l'artiste et écrit à ce propos<sup>2</sup> que Puget avait déposé ses pinceaux à l'âge de 37 ans, au sortir d'une grave maladie. Heureuse circonstance, d'ailleurs, à laquelle nous devons peut-être la pleine floraison de ce génial tempérament de sculpteur, déchaîné en 1656 dès les Cariatides de Toulon, et auquel il va désormais s'abandonner tout entier ! Quoi qu'il en soit, et pour tout critique impartial, Puget est loin d'être un peintre accompli. Mais pour les Provençaux il n'en est pas de même, et tous ses tableaux passent pour des chefs-d'œuvre. De plus, chacun voulant découvrir son Puget, ils tendent, sous l'effet d'une mystique particulière, à multiplier ses peintures, quitte à dépouiller, au profit du grand sculpteur, tous ceux de ses émules qui participent de près ou de loin à sa manière. Ainsi aboutit-on à une histoire de l'art simpliste, faite de brillants météores et de quelques satellites et d'où sont éliminés tous les talents originaux qui en expliquent l'éclosion, ceux qui sont souvent les plus représentatifs d'une époque et d'une tradition artistique, et auxquels il n'a parfois manqué qu'un peu de chance et quelques années d'ancienneté pour émerger au premier rang.

Le *Voyage littéraire de Provence*<sup>3</sup>, publié en 1780 par Papon, est le premier écrit qui ait donné la *Vocation* de Château-Gombert à Pierre Puget. Puis, en 1786, dans *Marseille ancienne et moderne*<sup>4</sup>, cette attribution est reprise par Guys qui, pour l'authentifier, corse son récit d'un véritable tour de force. Suivant lui, l'artiste installait son tableau, en compagnie d'un religieux, le père Boulégou, lorsqu'il vint à l'idée de celui-ci que, pour la vérité évangélique, il manquait un septième apôtre. Qu'à cela ne tienne ! Puget avait en son ami, accoudé à la table de communion, un modèle accompli ; il l'immobilise, trouve un vide dans sa composition et, dans un élan de géniale improvisation, l'y croque si ressemblant que chacun dès lors s'écriait en passant : « Voilà le père Boulégou ». Ainsi explique-t-il l'attitude un peu étrange de ce personnage de second plan, au geste ébahi, qui, accoudé au bureau du péager, évoque assurément un portrait, tandis qu'il contraste vivement avec les figures convenues des autres apôtres. Il y eut, au surplus, à Marseille, un prêtre habitué de l'église des Accoules, cité de 1663 à 1675, et qui répondait au nom de Balthazard Boullégon, et je ne vois pas d'inconvénient à ce qu'il ait été mêlé à la composition de cette toile. Mais, s'il a servi de modèle à l'auteur de la *Vocation*, ce ne peut être que seize ans plus tard, et avant la pose du tableau, dans l'atmosphère calme d'un atelier. Je n'en veux d'autre preuve que cette seconde tradition locale, consignée celle-là, vers le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, dans le mémorial<sup>5</sup> d'un curé de Château-Gombert, et suivant laquelle Puget aurait

1. Inséré dans Bougerel, *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres de Provence*, 1752, p. 42.

2. *Voyage dans le Levant*, 2<sup>e</sup> éd., 1727, p. 11. Reproduit par Bougerel, p. 12.

3. P. 166.

4. Note de la page 143.

5. Aux archives de la cure, v. pp. 95, 96. Cette tradition écrite se confond avec l'orale pour l'attribution erronée à Pierre Puget. D'autre part, elle coïncide avec le marché de 1691, publié ci-dessous, soit pour la date d'exé-



peint son tableau, non pas à Marseille, mais dans le couvent voisin des Observantins de Saint Jérôme : frappé un jour de l'attitude expressive d'un de ces religieux, il en aurait tiré le modèle de son septième et insolite apôtre. D'autre part la composition de ce tableau est trop bien étudiée et trop bien équilibrée pour qu'il s'y soit trouvé un vide propre à une de ces improvisations de la dernière heure tout à fait contraire d'ailleurs aux habitudes de Puget. Car, nous le savons par Bougerel, le biographe attitré, écrivant sous la dictée de la famille, cet artiste, qui mûrissait lentement ses compositions, exécutait ensuite *ne varietur* le plan auquel il s'était arrêté. Enfin, il n'y avait pas d'hérésie iconographique à introduire dans un tel sujet des éléments pittoresques. Au contraire, l'artiste y était autorisé par des précédents célèbres, comme par exemple les soldats espagnols qui distinguent la *Vocation* du Valentin au musée de Rouen, ou ces deux cavaliers emplumachés, assis au bureau de Mathieu, dans le fameux triptyque peint par Caravage pour Saint Louis des Français à Rome. Auprès de telles libertés avec la couleur locale, qu'est-ce donc que le modeste portrait d'un religieux marseillais !

Quoi qu'il en soit, l'explication de Guys eut un succès tout au moins local ; et, cinq ans après lui, le 9 août 1791, les professeurs de l'Académie de peinture de Marseille, chargés par les Administrateurs du district d'inventorier les ouvrages d'art existants dans les églises, ne manquent pas de l'insérer dans leur procès-verbal<sup>1</sup>, en l'agrémentant d'une galéjade du cru. Célébré par les touristes qui avaient admiré le portrait de Château-Gombert, le nom du père Boulégou, dont ils font d'ailleurs non plus un religieux, mais le sacristain d'une église de la ville, se serait, disent-ils sans rire, répandu jusqu'à Rome et, lors d'un certain conclave, il aurait eu le suffrage d'un des cardinaux électeurs, désireux de voter blanc.

Le trait parut un peu fort et ne fut pas reproduit par les critiques postérieurs. Mais, jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, l'unanimité<sup>2</sup> continua à se faire quant à l'attribution à Pierre Puget. Puis, un fait nouveau marque l'année 1851, date de la publication, dans les *Archives de l'Art français*<sup>3</sup>, d'une pièce inédite de la collection Dus-sieux qui démolissait radicalement la tradition marseillaise. Il s'agit d'une lettre, en date du 10 janvier 1753, adressée par Pierre-Paul Puget, le propre petit-fils du sculpteur, au R. P. Bougerel de l'Oratoire, auteur des *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres de Provence*, parus l'année précédente en 1752. Pierre-Paul y affirme que son père François, signalé par Bougerel<sup>4</sup> comme un portraitiste, élève de Laurent Fauchier d'Aix, s'est adonné aussi à la peinture religieuse et qu'il

cution fixée vers la fin de sa vie (il mourut en 1694), soit pour le prix évalué à 300 livres. On peut donc y ajouter foi en ce qui concerne l'installation de l'atelier à Saint-Jérôme.

1. Publié par Emile Perrier, *Les richesses artistiques de Marseille en 1791*, Marseille, 1900, pp. 22 à 25 et notes.

2. Achard, *Dictionnaire des hommes illustres de Provence*, 1786 à 1787, t. II, p. 129. — Eméric David dans la *Biographie universelle* de Michaud, éd. 1840 et nouvelle éd., t. 34, p. 511. — Chennevières Pointel, dans *Recherches sur quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, t. I, 1847, p. 109.

3. T. I, p. 331.

4. *Mémoires*, p. 60.

a peint notamment le saint Mathieu de Château-Gombert. Hors Provence, les historiens de l'art se le tinrent pour dit, et désormais, dans les catalogues de musées et les dictionnaires généraux d'artistes, la *Vocation* fut correctement, et sans commentaires, rendue à François<sup>1</sup>. Allait-on voir à Marseille s'évanouir la légende du père Boulégou qui ne cadrerait plus avec cette restitution? Il n'en fut rien, et Lagrange lui-même, le principal biographe de Puget, auteur d'un ouvrage monumental<sup>2</sup>, paru en 1868, et dont la consultation s'impose, est tombé, pour n'en avoir pas voulu démordre, dans une aberration inouïe. Aveuglé deux fois et par ses préjugés de critique esthétique, et par son antipathie contre François auquel il dénie tout talent, il veut à toute force reconnaître la main du sculpteur dans la *Vocation* de Château-Gombert. Et, comme il est gêné par la publication de la lettre de 1753, il s'en tire en disant que l'assertion d'un petit-fils ingrat ne compte pas quand l'impression esthétique concorde avec une tradition si tenace. Fortifiée d'un tel appui, celle-ci tint bon et fut reprise en 1878 par Saurel<sup>3</sup>. Emile Perrier le suivit en 1900<sup>4</sup>, et c'est lui qui identifia Boulégou avec le prêtre Boullégon habitué aux Accoules. Cependant, en 1902, Ferdinand Servian<sup>5</sup> eut le très grand mérite de contester pour la première fois l'opinion de Lagrange, en s'appuyant sur la lettre de 1753. Mais, après avoir reconnu la brosse de François dans quelques morceaux de la peinture, il n'osa pas enlever à Pierre le fameux portrait de Boulégou. Aussi, de nos jours encore, la *Vocation* passe-t-elle pour être de la main même du grand Puget et, si le père Boulégou tend à être oublié, on dit plus simplement que le portrait improvisé par Pierre est celui d'un habitant du pays.

Pour trancher la question, il fallait une découverte, celle du prix fait publié ci-dessous<sup>6</sup>. Il fut passé le 6 septembre 1691 entre les possédants biens de Château-Gombert et non pas l'illustre Pierre Puget, mais bien son fils François. Et voilà une confirmation éclatante du témoignage de Pierre-Paul, qui dès 1753 ajoutait aux portraits de son père diverses œuvres de peinture religieuse. En 1691, François était dans la maturité de la quarantaine, alors que Pierre inclinait déjà vers sa fin, surve-

1. Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Louvre*; 3<sup>e</sup> partie : école française, Paris 1858, p. 298. — Siret, *Dictionnaire des peintres*, 3<sup>e</sup> édit., 1883, t. II, p. 324. — Bellier de la Chavignerie, *Dictionnaire général des Artistes*, 1885, t. II, p. 324. — Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, 1913, t. III, p. 544. — Ginoux, *Artistes nés à Toulon*, 1895, p. 115, est le seul Provençal qui les ait suivis.

2. *Pierre Puget*, pp. 36-37.

3. *La Banlieue de Marseille*, p. 69 (extr. de son Dictionnaire des Bouches-du-Rhône).

4. *Op. cit.*, p. 22 note 1, et 23 note 1.

5. *Études sur les beaux-arts à Marseille au XVII<sup>e</sup> siècle*, pp. 53 à 57.

6. 1691. 6 septembre, Marseille. — Prix fait : possédants biens de Château Gombert et le sieur François Puget. — L'an mil six cent quatre vingt onze, et le jour sixième du mois de septembre avant midy, a esté présent par devant moy notère royal et temoings bas només, maître François Puget, peintre ordinaire du roy de cette ville de Marseille, lequel de son gré a promis et c'est obligé par ces présentes en faveur des possédants bien au cartier de Chasteau Gombert, terroir de cette ville, sieur Jean Baptiste Seren et Pierre Jullien sindicz modernes dudit cartier, acceptants, stipulants pour icely, savoir de fère bien et dument un tableau pour le mestre autel de l'esglise Saint Mathieu du dit cartier d'environ treze pans et demy hauteur pour neuf pans et demy largeur aussi environ, auquel tableau sera dépeint et représenté Saint Mathieu évangéliste dans son bureau, avec Nostre Seigneur et ses apôtres qui l'apellent, et tous ornements, agréments et décoration nécessaires dans ledit tableau pour la beauté d'icelluy, lequel tableau ledit sieur Puget promet avoir fait et parachevé à sa perfection dans huit mois prochain d'huy comptable qu'il posera et mettra à sa place dans le même temps... moyennant le prix et somme de trois cents livres... » (Arch. des Bouches-du-Rhône, fonds Robert Laugier, notaire Blanc, année 1691, f<sup>o</sup> 1277.)



nue en 1694. Et, pour un juge averti, il y a d'ailleurs, dans la technique de la *Vocation*, des indices qui évoquent la manière de François, plus minutieuse que celle de son père : de ce souci du détail, la fine ciselure de la grande épée allongée au premier plan est assez significative.

Quant à l'autorité de Lagrange elle se trouve, de cette restitution, quelque peu amoindrie. Car, en François Puget, il avait diminué à la fois l'œuvre et l'homme, en le chargeant, tel un bouc émissaire, de toutes les déceptions qui marquèrent les dernières années de Pierre. Avant Lagrange, c'est à l'hostilité de Mansard qu'on imputait l'échec du projet de place royale à Marseille : il y ajoute les insignes maladroites de François<sup>1</sup> qui se serait, dit-il, ridiculisé à la Cour du Grand Roi. De même savait-on déjà que les plans de Pierre pour la chapelle de la Charité, à Marseille, adoptés le 2 février 1679, furent dès 1682 abandonnés par les administrateurs pour cause d'impécuniosité : or, pour Lagrange, c'est au contraire François qui les a gâtés<sup>2</sup>. Et c'est encore à la négligence de ce fils incapable qu'il impute l'inachèvement de l'hôtel de Boyer d'Aiguilles à Aix. De plus, il avait cherché à lui enlever le fameux portrait de Pierre au Louvre, vulgarisé par la gravure, n'y reconnaissant la main de François que dans le fond et la robe de chambre. Mais Bougerel avait, dès 1752, attribué ce portrait à François<sup>3</sup>; et, comme cet auteur est mieux informé que Lagrange (sa concordance de fait avec le prix fait de la *Vocation* en fait foi), c'est lui désormais qu'il faudra suivre. De ce chef ce n'est donc pas une seule, mais deux œuvres importantes qui se trouvent restituées à François, dont le catalogue va s'établir ainsi :

1684. Les musiciens du Louvre, signé et daté.

1691. Vocation de Saint Mathieu, prix fait.

s. d. Portrait de Pierre Puget, au Louvre (Bougerel, 1752).

s. d. Visitation, au Musée de Marseille (Pierre-Paul Puget, 1753).

Il faut rendre justice à François Puget et le remettre à un rang très honorable dans les peintres de second ordre de l'école française. N'était-ce pas d'ailleurs le sentiment de Louis XIV qui lui dit un jour : « Il m'est revenu que vous saviez peindre<sup>4</sup> », et lui accorda, sur l'avis de Lebrun, une gratification pour la réussite de ses *Musiciens* (?). Dans son catalogue des œuvres de Puget, Lagrange finit par reconnaître que 26 seulement, parmi lesquelles la *Vocation* et le *Portrait*, sont d'une authenticité rigoureuse. Des 24 subsistantes aujourd'hui, combien finiront par être restituées à François<sup>5</sup>? Mais, quoi qu'on enlève au pinceau de Pierre, sa gloire incontestée ne saurait en souffrir.

JOSEPH BILLIoud.

1. Lagrange, *Pierre Puget*, pp. 33, 175, 347, 360.

2. Augustin Fabre, *Histoire des hôpitaux et des institutions de bienfaisance de Marseille*, 1855, t. II, p. 157. C'est d'après une note de Bougerel, *Mémoire pour servir...*, p. 54, que François passe pour avoir terminé la Charité; ce fait n'est pas mentionné dans les registres de délibérations de cet hospice.

3. *Op. cit.*, p. 60.

4. *Archives de l'art français*, t. I, 1851, p. 331.

5. A. Fabre, *Rues de Marseille*, 1868, t. IV, p. 44, cite de lui 9 portraits d'échevins payés 80 livres pièce, qui sont à retrouver.



# UNE PEINTURE RETROUVÉE DE GABRIEL DE SAINT-AUBIN

## LABAN CHERCHANT SES DIEUX

**L**E 25 février 1780, lorsque M<sup>e</sup> Etienne-Prosper Delamotte, notaire à Paris, pénétra dans le logement de la rue Jean-de-Beauvais, occupé de son vivant par Gabriel de Saint-Aubin, pour y procéder à l'inventaire après décès de l'artiste, mort une quinzaine de jours auparavant, il put voir, accrochée entre deux glaces au mur de la pièce principale, une grande peinture dont les couleurs chantantes et la joyeuse lumière mettaient une note imprévue dans cette chambre de vieux garçon bourrée de meubles en désordre, d'objets hétéroclites et de paperasses. Le sujet en était emprunté à l'Ancien Testament : on y reconnaissait, debout près de Jacob portant sa houlette sur l'épaule, le patriarche Laban reprochant à sa fille Rachel de leur avoir dérobé ses idoles.

Que ce tableau fût ainsi le seul à décorer les murs, ce n'était point l'effet du hasard. Saint-Aubin avait voulu le mettre en place d'honneur parce qu'il en était l'auteur et qu'il en était fier. Quand il le regardait, il voyait se lever autour de lui tous ses souvenirs de jeunesse, — souvenirs, au demeurant, pleins de mélancolie : le départ enthousiaste à la conquête de la « grande peinture », les premiers succès à l'Académie, bientôt suivis d'échecs répétés, les ambitions déçues, les espérances qui ne s'étaient point réalisées...

Il se rappelait notamment que, le 6 octobre 1753, avait eu lieu le jugement des esquisses présentées au concours pour une place à l'École royale des Elèves protégés. Sur les cinq candidats, il avait été retenu, lui premier, suivi de Brenet et de Renou. Les trois concurrents devaient exécuter le sujet de leurs esquisses, « qui est, disent les procès-verbaux de l'Académie, le moment que Laban cherche ses idoles ». C'était



là une sorte de prix de consolation pour Saint-Aubin, et qu'il espérait bien remporter. Deux fois déjà, en effet, cette même année 1753 et l'année précédente, il avait été admis à l'épreuve définitive pour le grand prix de peinture, mais sans pouvoir finalement triompher : la première fois, il avait été battu par Fragonard; la deuxième, classé second derrière Monnet. Il ne fut pas plus heureux au concours pour les Elèves protégés : c'est Brenet qui obtint la place. L'année suivante, il courut sa chance une fois encore; il arriva en tête à la dernière épreuve pour le grand prix; et puis, au classement final, l'Académie choisit Chardin le fils. Ce dernier échec acheva de le décourager. A mesure qu'il prenait de l'âge et qu'il se voyait distancé par de plus jeunes que lui, il perdait l'espoir de jamais cueillir les lauriers académiques. Il renonça. « Quelques préférences injustes lui firent abandonner l'espérance d'aller à Rome », écrit son frère Germain; désormais, ajoute-t-il, « il négligea la peinture et se livra à plusieurs genres de connaissances ». Entendez qu'il devint le délicieux fantaisiste, le flâneur incorrigible, l'homme aux mille curiosités, dont les eaux-fortes et les dessins nous enchantent. Mais, en souvenir de ses aspirations premières et aussi, sans doute, en manière de protestation contre ce qu'il regardait comme une injustice, il accrocha au mur de sa chambre sa peinture préférée : ce *Laban* qu'il avait gravé l'année même du concours.

Après avoir passé dans la vente après décès de l'artiste, faite le 1<sup>er</sup> mars 1780, le tableau disparut pour un siècle. Quand il revint au jour, personne ne le reconnut. Sans doute, les Goncourt venaient de remettre en honneur le dessinateur et le graveur Gabriel de Saint-Aubin, mais ils n'avaient pas soupçonné l'importance de son œuvre de peintre. Aussi proposa-t-on tout simplement d'attribuer cette grande toile à Fragonard, ce qui, du reste, vu les qualités de l'œuvre et certains détails d'exécution, était flatteur pour Saint-Aubin sans être offensant pour Fragonard. Et c'est sous le nom de Fragonard qu'au début de ce siècle le tableau fut vendu par Mme Lelong, l'antiquaire de l'île Saint-Louis, à un amateur parisien, M. Alphonse Trézel, lequel, en bon connaisseur qu'il était, ne croyait pas très fermement à cette attribution et déclarait ne s'y tenir que faute d'en trouver une plus satisfaisante.

C'est il y a quelques mois seulement que l'énigme fut résolue grâce à la sagacité de M. Max Kann, l'expert chargé de la vente après décès de M. Trézel. Devant ce tableau, il se rappela la belle eau-forte gravée en 1753 par Gabriel de Saint-Aubin sous le titre : *Laban cherchant ses dieux*, et peut-être également le dessin du Cabinet des Estampes de Berlin, décrit ici-même au mois de juin 1934, et dans lequel M. P. Wescher, conservateur de ce Cabinet, propose de voir, non pas un projet en vue du concours de 1753, mais un dessin préparatoire à l'eau-forte<sup>1</sup>. M. Max Kann fit le rap-

1. « C'est, dit M. P. Wescher, un dessin à la sanguine, à la sépia et au lavis, qui ne présente pas le caractère d'esquisse, d'après quoi nous pourrions conclure que nous avons là une préparation du tableau. Bien plutôt, il faut y voir une copie de ce tableau exécutée en vue de la gravure avec laquelle elle concorde de tout point. » Le dessin de Berlin est-il dans le même sens que la gravure? Ce serait à voir. On sait maintenant que la gravure est dans le sens inverse du tableau. Par conséquent, un dessin préparatoire à cette gravure devrait être dans le même sens que le tableau.

prochement; la preuve était péremptoire. Il n'y a aucun doute que l'on doive ajouter à l'œuvre de peintre de Gabriel de Saint-Aubin, ce *Laban reprochant à sa fille de lui avoir dérobé ses idoles*, disparu depuis plus de cent cinquante ans <sup>1</sup>.

Est-ce un bénéfice pour l'artiste? Incontestablement. Cette peinture de 1753 est la première ou la deuxième en date que nous possédions de lui. Elle est à peu près contemporaine du *Lever du jour* de l'ancienne collection Henry Pannier, dont nous



FIG. 1. — GABRIEL DE SAINT-AUBIN. LABAN CHERCHANT SES DIEUX.  
(Eau-forte.)

ignorons la date certaine, mais qui doit remonter au temps où Saint-Aubin fréquentait l'atelier de Boucher. Comme celle-ci, et plus complètement que celle-ci encore, elle nous offre un spécimen de la manière de l'artiste vers sa trentième année. Passons sur le sujet de ces deux compositions : l'une est une allégorie de donnée courante, l'autre un thème de concours académique. Nous n'avons pas encore ici le Saint-Aubin peintre de mœurs qui, vers le même temps, se révèle déjà dans ses eaux-fortes et qui va bientôt se manifester par des tableaux comme *la Parade du boulevard* de la National Gallery de Londres, *la Réunion du boulevard* du musée de Perpignan, ou ce merveil-

1. Toile. H., 1 m. 11 X L., 1 m. 38; vente à Paris le 17 mai 1935, n° 53 du catalogue, avec une reproduction; le tableau a été adjugé 50.000 francs. Succession Alphonse Trézel.



leux petit panneau du *Rendez-vous des Tuileries*, récemment venu de Russie en France et encore inédit à l'heure présente. Mais, en dépit du sujet, nous avons un beau peintre, plein de jeunesse, de fraîcheur, de spontanéité, riche, non pas d'une grande originalité d'invention, — il n'en aura jamais, — mais des plus précieux dons de dessinateur et de coloriste, et qui n'est pas encore atteint de la dangereuse manie de revenir sans cesse sur ses tableaux jusqu'à les gâter par des retouches inutiles.



FIG. 2. — GABRIEL DE SAINT-AUBIN. LABAN CHERCHANT SES DIEUX.  
(Ancienne collection Alphonse Trézel).

Le magnifique manteau rose dans lequel est drapé Laban, sa robe bariolée de jaune et de bleu retenue par une écharpe bleu pâle, son turban blanc, attirent aussitôt les yeux sur le personnage principal, debout en pleine lumière, et que fait ressortir davantage encore le vêtement bleu de Jacob, tenu dans la demi-teinte. Autre tache heureuse : la robe blanche et le manteau bleu de Rachel, assise vers la droite, et près de laquelle est agenouillée Lia, vue de dos, en robe rouge clair, un ruban rouge vif dans ses che-

veux noirs. Les deux servantes à droite, et l'enfant qui se blottit près de Rachel et qu'on dirait, avec ses taches de soleil sur le visage et les vêtements, emprunté à Fragonard, sont autant de morceaux réussis. Au-delà de l'esclave au torse bronzé, aux culottes d'un rouge profond, qui fouille dans un coffre, sur le devant, à gauche, les personnages et les animaux de l'arrière-plan s'enlèvent légèrement, en clair, sur un fond de ciel rose, qui devient bleu, puis gris vers la droite, pour se relier au palmier vert sombre et aux draperies de la tente, d'un brun doré.

Oublions les formules d'école et certaines insuffisances d'exécution. Il reste une composition qui ne manque ni de clarté ni d'équilibre, une peinture grassement et brillamment exécutée, bref un ensemble tout à fait plaisant à voir et qu'il serait bien curieux de pouvoir comparer au tableau de Brenet. Il est manifeste que ce nouvel apport constitue pour l'œuvre de Gabriel de Saint-Aubin un enrichissement des plus appréciables et pour l'histoire de son art un document de première importance.

Faut-il aller jusqu'à dire que ce spécimen accompli de sa manière, au temps où il s'évertuait à peindre les « grands sujets » imposés par l'Académie, fait regretter qu'il n'ait pas persévéré dans cette voie? Oui, sans doute, si l'on entend exprimer par là qu'il avait encore des leçons à recevoir et des progrès à faire, surtout en ce qui concerne la technique. Mais si l'on se rappelle à quel point ses compositions historiques ou allégoriques nous le montrent dépourvu d'imagination, accessible à toutes les influences, enclin à recourir à certains poncifs, et que l'on pense au méchant peintre d'histoire qu'il aurait pu être, on doit se féliciter qu'il se soit borné à représenter les êtres et les choses de son temps, puisqu'il est ainsi devenu, sans le vouloir et sans le savoir, un des maîtres de l'observation directe, un des plus parfaits historiens de notre vie et de nos mœurs.

ÉMILE DACIER.







FIG. 1. — MISCHNÉ TORA DE MAÏMONIDE.  
(Manuscrit de la Collection Cramer, à Francfort.)

*Photo Arno Kikoler.*

## LES MANUSCRITS A MINIATURES DE MAIMONIDE

**L**E 800<sup>e</sup> jubilé de la naissance de Maimonide, à Cordoue, célébré récemment, a ramené l'intérêt sur ce grand esprit, qui tenta de codifier les dogmes théologiques selon les méthodes aristotéliennes. Accessoirement, des problèmes d'ordre artistique se sont posés à son sujet. En effet, certains des manuscrits des œuvres de Maimonide sont ornés de fort belles miniatures. Or, on s'aperçoit en les examinant de près qu'avant d'entreprendre de les classer dans des écoles d'enluminure déterminées, il est nécessaire de fixer leur situation du point de vue iconographique. Le groupe des manuscrits hébreux fournit matière à des recherches dans diverses directions.

Il s'agit d'abord d'établir si l'illustration de ces manuscrits exécutés dans les communautés européennes dispose de cycles d'images qui lui sont propres. Il faut ensuite déterminer les origines de ces images, leur évolution, retrouver leurs traces dans la tradition du judaïsme, avant d'aborder les particularités de composition ou de style, et de discuter les influences.

Nous ne possédons point de manuscrits enluminés du vivant de Maimonide —

qui mourut en 1204 — et il est fort douteux que l'on ait fait des copies très luxueuses de ses œuvres dans la première partie du XIII<sup>e</sup> siècle, à une époque où le philosophe était combattu par la communauté même à laquelle il appartenait.

Le *Guide des Égarés*, brûlé sur le bûcher par l'Inquisition de Montpellier, en 1240, à l'instigation des coreligionnaires mêmes de Maimonide, cet ouvrage réservé d'ailleurs exclusivement au cercle des initiés à la philosophie d'Aristote, fut longtemps un texte proscrit, dont on tira des copies clandestines, avant de se présenter sous l'aspect de ce volume de toute beauté, que le médecin du dernier sultan de Turquie était fier de posséder, et qui se trouve aujourd'hui dans la collection de Mr. David Sassoon, à Londres : manuscrit hébreu sur vélin, orné de feuillages gothiques dans le style du XIV<sup>e</sup> siècle, et des lions du royaume de Léon<sup>1</sup>.

Mais c'est surtout le code de la Loi, le fameux *Michné Tora*, écrit primitivement en hébreu et pour la masse des pratiquants — le *Guide des Égarés* fut rédigé par l'auteur en arabe — qui, non sans subir lui aussi les conséquences fâcheuses des luttes religieuses qui divisaient les communautés juives de l'Espagne et de la Provence, acquit une autorité toujours croissante dans le monde israélite. Nous en possédons une copie remarquable en un manuscrit sur vélin enluminé, qui date de 1296.

Au colophon du manuscrit, conservé à l'Académie des Sciences de Budapest, dans la collection David Kaufmann, on lit que le scribe Nathan ben Simon ha-Levi de Cologne a décoré de miniatures ce volume auquel il avait consacré une année de travail. On ne sait ce qu'il faut en admirer davantage : les beaux caractères carrés qui offrent cette singulière articulation, ce déhanchement gothique auquel se prêtent si bien les lettres de l'alphabet hébreu, ou bien les enluminures proprement dites. Parmi celles-ci nous citerons les petites scènes de l'histoire de David et Goliath, au septième livre qui traite des semences, David tenant le psautier, au huitième livre consacré à l'office du temple, les images du chandelier à sept branches, celles des vêtements sacerdotaux du Grand Prêtre, représentations traditionnelles celles-là, connues en partie déjà par des bibles hébraïques d'Égypte, du X<sup>e</sup> siècle, ou bien encore la scène du sacrifice d'Abraham, au livre de la pureté rituelle, Moïse donnant la Loi aux Israélites, au XII<sup>e</sup> livre qui traite du droit civil, ainsi qu'Adam et Ève, au XII<sup>e</sup> livre du Code<sup>2</sup>.

Le *Moïse donnant la Loi* diverge notablement de toutes les compositions connues de ce motif. Le grand législateur biblique est représenté sur le Mont Sinaï, les tables des commandements dans les mains, debout devant les Israélites qui, eux, se trouvent sur une montagne plus élevée que le mont sacré.

Or, il existe une légende talmudique dont on trouve les traces jusque dans le *mahzor*, le livre de prières des Israélites de nos jours, selon laquelle les enfants d'Israël refusèrent d'abord d'accepter la Loi. Le Seigneur courroucé arracha la montagne

1. David S. Sassoon, *Descriptive Catalogue of the Hebrew and Samaritan Manuscripts in the Sassoon Library*, 1932.

2. On trouvera quelques reproductions de ce manuscrit dans Elisabeth Moses, *Ueber eine kölnner Handschrift des Mischneh Tora des Maimonides*, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1926/27.



et la planta comme un panier ou comme un tonneau sur les Israélites, qui eussent été étouffés par le rocher s'ils n'avaient pas cédé. L'ingénieux illustrateur a ménagé un orifice dans la montagne pour nous permettre de voir les têtes des Israélites coiffés des chapeaux juifs qu'ils portaient à cette époque.

Les miniatures du *Michné Tora* de Cologne ont ceci de remarquable qu'elles s'inspirent — si nous faisons abstraction du décor de chimères et d'animaux fabuleux dans le goût du temps — de sujets bibliques. C'est seulement dans la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle que commence à se développer dans les manuscrits de cet ouvrage une illustration adaptée plus intimement au texte et de caractère plus profane.

Le *Mischné Tora* qui appartenait jadis au marquis Carlo Trivulzio, et dans ces dernières dizaines d'années à feu M. Hermann Cramer de Francfort, puis à sa veuve (il a changé, paraît-il, de propriétaire dernièrement) marque bien cette transition. C'est un manuscrit sur vélin, d'une belle écriture carrée, en caractères sépharadites (hébreu de provenance espagnole) du XIV<sup>e</sup> siècle. En 1547, il était entre les mains des petits-fils du ministre portugais, Isaac Abravanel, à Ferrare. Il dût être enluminé après coup, en Italie. Les miniatures ne sont pas achevées. On n'en trouve plus à partir du II<sup>e</sup> livre. Le décor s'étend sur les marges des pages et c'est dans les encadrements composés du feuillage caractéristique de la seconde moitié du *trecento*, aux formes charnues, somptueusement épanouies, pliées et repliées sur elles-mêmes, savamment combinées avec des entrelacs, que se déploient les petites scènes



Photo Arno Kikoler.

FIG. 2. — MOÏSE DONNANT LA LOI AUX ISRAËLITES.  
(Manuscrit du *Mischné Tora* de l'Académie des Sciences de Budapest.)



FIG. 3. — TÊTE DU CHAPITRE SUR LA PURETÉ, DU MISCHNÉ TORA.  
(Manuscrit de la Bibliothèque de Francfort.)

*malkhout*). C'est la couronne du bon renom qui dominerait les trois autres.

La pénitence est symbolisée par un rabbin en prière, et le monde du péché par un laïque en train de tirer sur un grand et bel oiseau. Au II<sup>e</sup> livre, les rites de la prière sont illustrés par un rabbin tenant un rouleau de la Loi dans ses bras, un sonneur de *chofar* et un jeune homme tenant un calice.

Une miniature exquise illustre la prière du matin : un jeune homme médite assis sur un bahut, devant son lit, la tête appuyée sur la main. On voit ensuite le rabbin se laver les mains, le rabbin en face du tabernacle, le rabbin dans la chaire à prêcher exécutant le rite de la bénédiction prévu pour certaines prières.

avec des figures souvent vues à mi-corps.

Au premier livre, une image illustre le passage relatif à la calomnie : deux personnages en désignent un troisième qui fait un geste de défense. Des figures d'élèves en train de lire et de maîtres enseignant apparaissent en plusieurs endroits; un jeune homme exhibe sa coiffure correcte pour interpréter le texte qui concerne l'interdiction de la coupe des cheveux. L'hérésie est personnifiée par un homme qui adore la lune; un renégat est projeté du haut d'un rocher; trois couronnes illustrent littéralement l'allégorie des *Pirke Abot*, source antérieure au III<sup>e</sup> siècle, selon laquelle il y aurait trois couronnes : la couronne de la *Tora* (la Loi), la couronne du pouvoir ecclésiastique (*keter*

FIG. 4. — TÊTE DU CHAPITRE SUR LES DOMMAGES, DU MISCHNÉ TORA.  
(Manuscrit de la Bibliothèque de Francfort.)





Les images de l'homme en prière, du sonneur de *chofar*, du maître et des élèves sont des motifs fort répandus dans les manuscrits hébreux de cette époque. Le *Michné Tora* de M. Cramer mérite à cet égard d'être rapproché d'un manuscrit du *Livre de l'Initiation* d'Aaron ha-Levi, fils de Joseph, copié pour un Israélite de Rimini, et qui est le manuscrit hébreu N° 401 de la Bibliothèque Nationale, exécuté en 1378.

Un *Michné Tora* de la Stadtbibliothek de Francfort, du xv<sup>e</sup> siècle celui-ci, et de provenance italienne également, nous montre une phase plus récente encore de l'illustration de cet ouvrage de Moïse ben Maimon. Le manuscrit sur vélin comprend deux tomes, dont le premier n'est pas conservé dans cette bibliothèque. Les images commencent au VIII<sup>e</sup> livre, consacré à l'office du temple. Ce sont de grandes miniatures, occupant la largeur de la page, au bas des feuillets, et ornées à la partie supérieure de têtes de chapitres d'un dessin très fouillé, très caractéristique pour cette époque<sup>1</sup>. (L'hébreu ignorant les majuscules, les lettres initiales n'apparaissent que par exception dans les manuscrits. En règle générale, ce sont des mots entiers ou des rubriques que l'on voit rehaussés par l'art du calligraphe ou de l'enlumineur et traités en initiales ornées et histo-

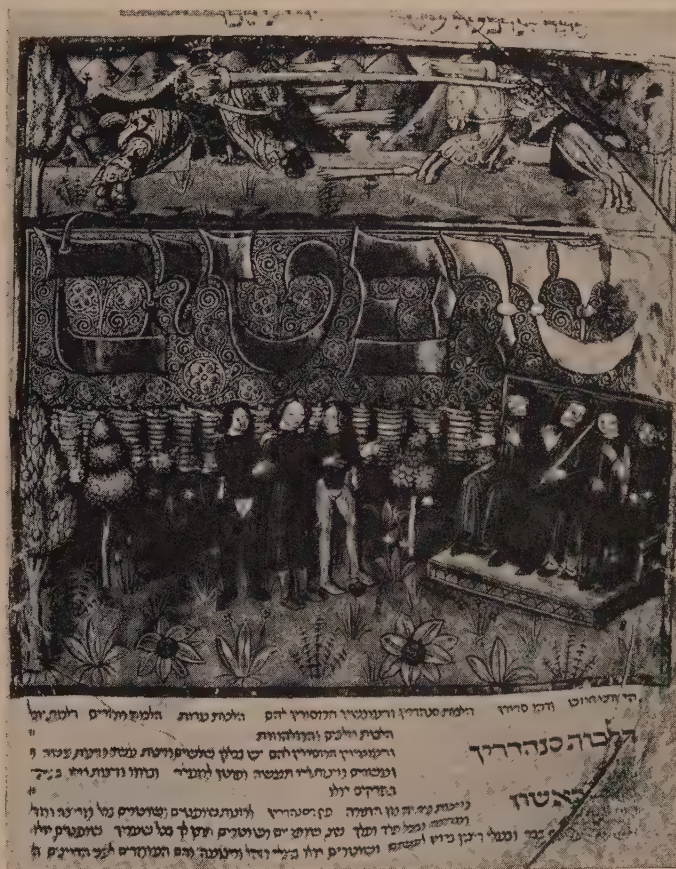


FIG. 5. — TÊTE DE CHAPITRE DU LIVRE DES JUGES, DU MISCHNÉ TORA.  
(Manuscrit de la Bibliothèque de Francfort.)

riées. Au livre qui traite de l'office du sanctuaire, le temple de Jérusalem est représenté comme un édifice à coupole sur plan octogonal. Or, on considérerait, en effet, dans le monde chrétien, depuis les croisades, la mosquée d'Omar comme étant l'ancien temple des Juifs. Une topographie de Jérusalem de 1570 nous montre encore la mosquée de Jérusalem désignée, en dépit du croissant soigneusement dessiné au-dessus du dôme, sous le nom de *templum Salomonis*.

1. Une description exacte des images du *Michné Tora* de M. Cramer et de celui de la Stadtbibliothek, sans interprétation des figures, est donnée par Rosy Schilling, *Die illuminierten Handschriften in Frankfurter Besitz*, Francfort, 1929.

Les Juifs eux aussi avaient adopté la représentation conventionnelle du temple. C'est elle qu'on voit sur un *misrahk* (table indiquant le côté du Levant pour servir d'orientation) du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, à Mantoue. Ce n'est qu'au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle qu'on voit apparaître des restitutions du temple sur un plan longitudinal, et les Juifs les reproduisent dans leurs images <sup>1</sup>.

Le *Michné Tora* de la Stadtbibliothek nous montre un prêtre portant un calice, sujet que le *Michné Tora* de M. Cramer nous a rendu familier. Le chapitre sur la dîme est illustré par un jeune homme et une femme dans un champ labouré. Au <sup>ix</sup><sup>e</sup> livre, sur les sacrifices, on voit la consommation de l'agneau pascal; au <sup>x</sup><sup>e</sup> livre, sur la pureté rituelle, le mort sous la tente, et deux hommes qui se tiennent à l'écart pour en éviter la souillure.

Les prescriptions relatives aux lois alimentaires sont illustrées par un homme derrière une table servie; les ablutions rituelles, par un bassin. Une image fort amusante sert à illustrer les prescriptions sur les indemnités. Les décisions de Maimonide se réfèrent sur ce point aux chapitres 21 et 22 de l'Exode. L'enlumineur a brodé sur le motif ancien des scènes de genre délicieuses. Ainsi, deux jeunes élégants s'attaquent, le poignard à la main, pendant qu'un cambrioleur escalade une échelle pour pénétrer dans la maison. Au compartiment supérieur de la miniature, au-dessus du titre « *nesi-quiné* » (dommages), on voit un âne tomber dans le fossé, un bœuf heurter une jeune servante. Une autre scène illustre les prescriptions relatives au négoce; deux hommes discutent l'achat d'une maison, deux autres celui d'un cheval.

Au livre des Juges est représentée une séance du tribunal juif avec l'accusé amené devant les membres du sanhédrin. Le tournoi du compartiment supérieur, au-dessus du titre « *choftime* » (juges), symbolise la lutte de la Vertu et du Vice.

En comparant, du point de vue iconographique, le *Michné Tora* de Cologne aux exemplaires italiens, on se rend compte du changement qui s'est opéré depuis le Moyen Age dans le traitement des sujets qui illustrent notre ouvrage. C'est dans la vie profane de leur temps et de leur ambiance que les illustrateurs ont trouvé les éléments de leurs images.

Cette tendance sécularisatrice marque l'évolution générale de l'illustration hébraïque à l'avènement de la Renaissance, et cela en Italie plus que dans tout autre pays. Aux miniatures du manuscrit de la Bibliothèque de Francfort, sont analogues, entre autres, celles d'un *Abrégé du Talmud* du commencement du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, le manuscrit hébreu de la Bibliothèque Nationale N° 418. Cependant, aucun manuscrit hébreu de cette époque n'offre une pareille ampleur de vision, cette diversité de motifs, cette sérénité et cette aisance tout italienne des figures et des poses qui caractérisent le *Michné Tora* de Francfort, et lui assurent une place exceptionnelle dans l'illustration hébraïque.

RACHEL WISCHNITZER.

1. Cf. Rachel Wischnitzer, *Von der Holbeinbibel zur Amsterdamer Haggadah. Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums*, 1931.





## LE PORTRAIT DU CHIRURGIEN ROUENNAIS LE CAT PAR DUPONT DE MONTFIQUET

Dans le numéro du *Journal de Rouen* du 11 octobre 1932, reproduit le lendemain par *Comœdia*, M. Guey, directeur du Musée de Rouen, portait à la connaissance du grand public une idée qu'au mois d'août précédent j'avais soumise à diverses sociétés et personnalités de Normandie. Il s'agissait de ne pas laisser passer sans le saluer le second centenaire de Louis-François-Richard Dupont de Montfiquet, cet élève de Nattier totalement oublié, dont je venais de reconstituer la biographie, au moins dans ses traits essentiels (1).

L'indifférence des sociétés et des organismes dont le concours eût été indispensable empêcha la réalisation de ce projet. Mais l'exposition par la Faculté de Médecine de Paris de ses richesses artistiques — parmi lesquelles figure un des portraits les plus caractéristiques de cet artiste — fournit l'occasion d'appeler un instant sur lui l'attention.

Le portrait dont il s'agit est celui du chirurgien Le Cat, de Rouen. C'est un des rares portraits peints par Dupont dont le modèle nous soit assez connu pour que nous puissions apprécier le talent de l'artiste.

Peintre et modèle se connaissaient fort bien. Le premier avait été élu membre de l'Académie de Rouen; le second était le fondateur et l'animateur de cette compagnie.

Claude-Nicolas Le Cat, chirurgien de l'Hôtel-Dieu de Rouen, n'était pas, quoique de famille chirurgicale, venu tout droit à la chirurgie. Il avait étudié d'abord la théologie — il porta le petit collet — les sciences physiques, la géométrie et l'architecture militaire.

Il se fit remarquer par Mgr de Tressan, qui fut archevêque de Rouen et son protecteur fidèle, par une étude d'architecture. Il écrivit ensuite une lettre sur une aurore boréale, puis une réfutation, bien oubliée, du célèbre mémoire de Jean-Jacques couronné en 1750 par l'Académie de Dijon, ce qui ne l'empêchera pas de correspondre plus tard avec celui-ci, comme avec Haller.

Membre correspondant des Académies de Londres, Berlin, Madrid, Bologne, Saint-Petersbourg, il fonda l'Académie de Rouen et — précurseur en cela — ouvrit un cours public et gratuit.

Toutefois, il ne se fait pas volontiers accepter dans cette ville où il se livre à la chirurgie urinaire et plus spécialement à la « lithotritie ». En effet, c'est un « horzain » — l'idée et le mot sont essentiellement normands. Comme tel, il est vivement et parfois déloyalement combattu. Mais ce n'est pas seulement un travailleur acharné, c'est aussi un caractère : c'est dire qu'il l'a mauvais, et ses adversaires en savent quelque chose. Il a livré des luttes épiques. S'il n'a jamais cherché les querelles, il ne les a jamais fuies non plus. Mais s'il est indomptable, il est généreux et désintéressé. Comblé d'honneurs et anobli, la fin de sa carrière fut si modeste que le Parlement de Normandie lui vota un secours annuel et que les Hospices de Rouen durent soutenir sa veuve.

Tel est l'homme. On peut voir à quel point Dupont en a senti le caractère et la personnalité en comparant à celui qu'il nous en a laissé d'autres portraits qui nous sont également parvenus.

Un mot du peintre : Louis-François-Richard Dupont, né en 1734 de pauvres bûcherons et sabotiers de Montfiquet, petit village situé dans le forêt de Balleroy, au diocèse de Bayeux, était devenu orphelin très jeune. Mgr de Luynes, qui occupait alors le siège de Bayeux, et à qui on le recommanda, l'envoya à Paris, chez Nattier, et paya sa pension. C'est dans cet atelier du peintre de la Cour que Dupont apprit son art. Il « attrapa la manière du patron » à ce point que les propriétaires de Nattiers devront désormais se livrer à une sévère révision de leurs collections. Pour des raisons qui nous sont inconnues, il revint à Rouen, où il mourut trois ans après, d'une entérite tuberculeuse, à ce qu'il semble, l'année même où il venait d'être admis à l'Académie fondée par Le Cat. Il avait 31 ans.

La brièveté de cette carrière, un nom lamentablement banal, une œuvre restreinte (on ne connaît jusqu'à présent que des portraits), des circonstances défavorables sont causes de l'oubli total où il tomba dès le lendemain de sa mort. Ce fut seulement après la période révolutionnaire et impériale que les érudits normands, attentifs à réunir les souvenirs épars de leur riche province, retrouvèrent son nom et le consignèrent dans leurs inventaires, mais avec de telles lacunes, de telles inexactitudes, de telles contradictions, que son existence même en paraissait problématique. Ses œuvres semblaient per-

(1) G. Mahé. *Etude biographique sur Louis-François-Richard Dupont de Montfiquet, peintre normand, élève de Nattier (1734-1761)*. Caen. Société d'impression de Basse-Normandie, 1931.

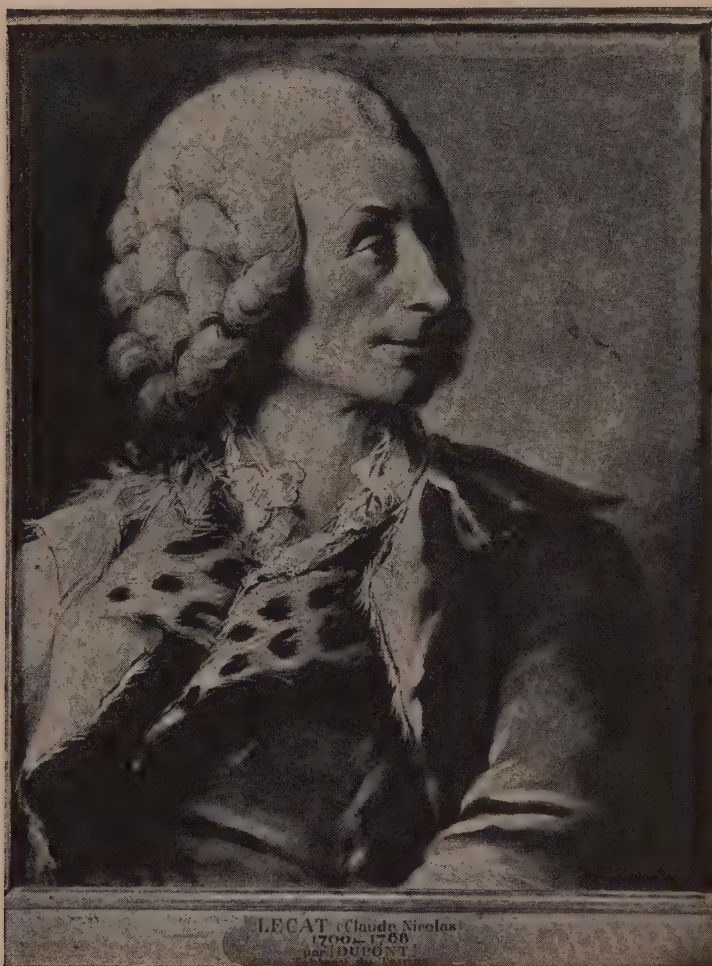


FIG. 1. — DUPONT DE MONTFISQUET. LE CHIRURGIEN LE CAT.  
(Faculté de Médecine de Paris.)

dues. Seule une gravure — et c'était précisément celle du portrait de Le Cat — attestait son existence et son activité de peintre.

En retrouvant son acte de naissance et celui de son décès, j'ai pu lui refaire un état-civil hors de toute contestation.

En 1928, l'exposition de quatre de ses toiles fut une révélation éclatante, et d'emblée M. Louis Réau, si compétent sur la peinture du XVIII<sup>e</sup> siècle, le gratifia de « Nattier normand », appellation dont on ne saurait dire qu'elle écrase notre homme.

Or, la Faculté de Paris possède deux portraits de Le Cat. L'un est de Thomiers, l'autre est celui de Dupont. L'Hôtel-Dieu de Rouen en conserve un troisième, qui est aussi de Dupont et qu'on peut tenir pour une réplique de celui de Paris. J'espère montrer que le terme de « réplique » n'est pas celui qui convient.

Examinons d'abord la toile de Rouen. Le Cat y apparaît sous la figure d'un homme doué de caractère. Il porte la perruque blanche et a revêtu une belle redingote d'un bleu verdâtre chatoyant qui tranche vivement sur un gilet à revers « en peau de panthère » qu'égaye un col de dentelle assez négligemment ouvert.

La tonalité générale est claire et gaie, jolie, un peu trop jolie même. Le dessin est ferme et juste, accentué par des ombres un peu dures (c'est une des caractéristiques de Dupont); c'est le travail d'un bon ouvrier qui sait son métier. On n'en diminuera pas la valeur en disant que, pour notre goût, ces tons sont un peu trop « frais », surtout appliqués à l'homme énergique et déjà mûr qu'était Le Cat (il avait alors de 60 à 63 ans). Cette carnation trop tendre fait l'effet d'un fard. Mais tel était le goût de l'époque. Nous allons voir que ce n'était peut-être pas tellement celui du peintre.

Voici comment ce portrait, jugé d'après les gravures qu'en ont fait Bacheley et Tardieu, a été apprécié par Guardia (*La Médecine à travers les siècles*), cité par Méry-Delabost auquel nous avons déjà fait beaucoup d'emprunts au cours de cette étude :

« Le front est découvert et l'œil vif, il y a sur ce masque beaucoup d'intelligence et de finesse. Mais ce nez proéminent et pointu, cette bouche largement fendue, ce menton court, arrondi et relevé, le pli qui avoisine la commissure des lèvres et la saillie des pommettes composent un visage d'une physionomie très complexe, où l'on devine pourtant trois sentiments en prédominance : la satisfaction de soi-

même, l'inquiétude et l'insolence. Avec ses traits aigus et sa face osseuse, Le Cat représente à merveille le type de la vanité inquiète. Le physique du personnage répond parfaitement à l'esprit et au caractère qu'il fit paraître dans une carrière parcourue non sans éclat et sans utilité, malgré la préoccupation qu'il eut constamment de contenter sa vanité sans mesure. »

Méry-Delabost fait remarquer, sans mettre en doute la sagacité de l'auteur de ces lignes, que celui-ci s'était peut-être trop laissé impressionner par les critiques des adversaires de Le Cat.

Mais voici où l'intérêt va quelque peu rebondir, Guardia ne connaissait même pas la toile de l'Hôtel-Dieu de Rouen, et Méry-Delabost ignorait lui-même celle de la Faculté de Paris. Qu'eussent-ils donc dit l'un et l'autre si ce morceau autrement vigoureux leur eût été accessible ?

Confrontons les deux toiles : au premier abord, identité totale : même personnage, même costume, même



attitude ; les dessins sont superposables. Mais on saisit aussitôt les différences qui les séparent.

On parlait tout à l'heure de « nez proéminent et pointu » : mais c'est un bec d'aigle que nous avons ici — de « bouche largement fendue et de pli commissural » : que dire alors du puissant sarcasme de celle-ci ? — de « pommette saillante » : il faut voir maintenant ce malaire qui semble vouloir percer la peau et cette incurvation générale du bord inférieur de la mandibule qui marque si fortement le décharnement réel de cette tête osseuse. — Et l'œil ? On le trouvait « vif » tout à l'heure : approchait-il cependant de l'ironie de celui-ci ?

Il ne faut certes rien forcer, mais n'y a-t-il pas dans ce portrait quelque chose qui rappelle à la fois la causticité de Voltaire et l'attitude d'un Suffren qui, vers la même époque, allait sur toutes les mers courir sus à l'Anglais ?

Le « contentement de soi-même » n'est pas contestable : c'est celui de l'homme qui a bien lutté, bien bataillé et finalement triomphé, avec le sentiment d'avoir réussi sa tâche. De « l'insolence » ? — Si l'on veut, mais à condition de l'entendre comme celle de l'homme qui affronte les envieux et les impuissants. Quelle somme de talent n'y a-t-il pas dans la toile de Dupont pour que quelque chose d'une si profonde analyse ait pu passer dans une gravure faite d'après une répétition de l'œuvre originale ?

D'autres différences sont à relever. C'est ainsi que l'attitude du personnage a légèrement varié d'une toile à l'autre : assis posément à Rouen, Le Cat se présente à Paris la tête quelque peu rejetée en arrière.

Or, il n'est pas difficile de reconnaître sur la toile de Rouen les traces de l'opération qu'elle a subie. Elle a été primitivement peinte sur un châssis carré et les raccords faits pour lui donner sa forme actuelle de médaillon sont parfaitement visibles. Elle a été du même coup redressée, opération qui en relevant l'épaule droite a presque totalement supprimé l'attitude de la tête rejetée en arrière : l'agressif Le Cat est redevenu par là un homme présentable et de bonne compagnie.

On saisit ainsi le sens de l'opération : tous les points de la toile ont été l'objet d'un travail analogue, d'achèvement, de mise au point. Les traits du caractère trop tranché ont été atténués, le débraillé du col n'est plus qu'une élégante négligence. En même temps les tons vont devenir plus cherchés, enjolivés, au goût du jour. La matière picturale aussi est plus travaillée, plus solide.

Nul doute pour moi ne saurait subsister : la toile de Paris, c'est l'ébauche, l'étude d'après nature, prise sur le vif, rapidement enlevée et par là pleine de verve et malheureusement aussi d'une peinture un peu superficielle

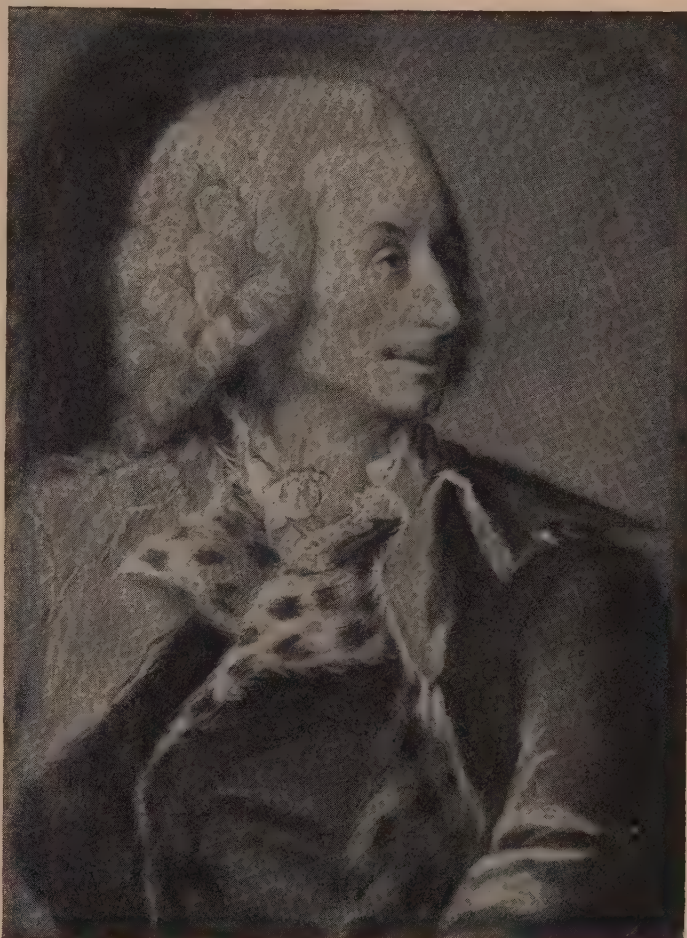


FIG. 2. — DUPONT DE MONTFIQUET. LE CHIRURGIEN LE CAT.  
(Hôtel-Dieu de Rouen.)

et qui a souffert du temps. C'est celle que le peintre a peint pour lui, avec son tempérament propre, avec le seul souci de pénétrer son modèle et de l'exprimer — la toile de Rouen c'est le portrait officiel, la commande à livrer au client. Aujourd'hui le tableau d'apparat nous semble un peu fade au regard de la vigoureuse étude. Mais en 1760, et à Rouen, il eût peut-être été d'une audace imprudente pour un jeune peintre de s'en tenir à celle-ci.

Nous admirons aujourd'hui le « Nattier normand », car c'est le seul Dupont que nous puissions connaître, d'après les quelques portraits qui nous sont restés de lui. Nous trouvons déjà que cet oublié a le droit d'être replacé à son rang, parmi nos bons portraitistes français du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais nous ignorons à peu près totalement le vrai Dupont, l'artiste original qu'il aurait été, lorsque l'âge, la situation, la réputation étant venues, dégagé des grâces un peu molles du maître dont il avait si bien pris la manière, il aurait laissé parler

son propre tempérament. De celui-ci, l'étude du *Le Cat* de Paris est le témoignage non pas unique, mais le plus net et le plus sûr : une telle verve, un tel sens de la vie, une telle intelligence du caractère du sujet, eussent certainement fait craquer le vernis conventionnel que le jeune artiste continuait à respecter. Cette toile atteste qu'il ne s'en fût pas tenu aux formules qu'il avait apprises. Sa fin prend par là quelque chose de tragique. Il est mort, en effet, rapidement au retour d'un voyage qu'il fit à Paris en 1765 pour voir le Salon. Sa notice nécrologique dit qu'il en revint plein d'enthousiasme et d'ardeur pour son art... Il allait ouvrir ses ailes. On peut se demander devant ce portrait de *Le Cat*, une de ses dernières œuvres (1762), si cette mort prématurée n'a pas retardé d'un demi-siècle l'évolution de la peinture de portrait en France.

On peut en juger en examinant les portraits du même *Le Cat* par Thomiers et par le chevalier Sixe. C'est le type de la peinture officielle, correcte, banale et froide. Y trouve-t-on rien qui rappelle, même de loin, le *curriculum* et le caractère du sujet que Dupont a si énergiquement rendus ? N'y a-t-il pas entre ces toiles toute la distance qui sépare le peintre honorable de l'artiste vraiment né ?

Le pauvre Dupont, si âprement poursuivi par le sort, aura connu au moins cette bonne fortune posthume que le peu qui soit resté de lui suffise à le mettre à son plan réel.

Il avait peint *Le Cat* comme un homme qu'il aimait et admirait. Ce fut longtemps la seule œuvre connue de lui. Encore ne l'était-elle que par les gravures de Bacheley et de Tardieu. Grâce à ces gravures, le tableau de Rouen fut signalé par le chanoine Porée en 1911 et porté à la connaissance des érudits par le grand dictionnaire de Thieme, d'après la reproduction de Legrand et Landouzy. Mais c'est la première fois, je crois, que les deux états de ce portrait sont l'objet d'une étude comparée.

Jusqu'à l'exposition de 1928, ce fut la seule toile connue de ce peintre dont l'œuvre totale actuellement répertoriée ne compte guère qu'une vingtaine de pièces.

J'espère qu'on voudra bien ne pas trouver trop excessive l'importance attribuée à cet artiste tombé depuis cent cinquante ans dans un oubli immérité.

D<sup>r</sup> G. MAHÉ.





# LES PRIMITIFS ESPAGNOLS DU MUSÉE DE DIJON

Parmi les tableaux espagnols du musée de Dijon, seule une copie ancienne, exécutée d'après la fameuse *Consécration de saint Augustin* de Huguet, jouit d'une certaine notoriété. Le petit panneau sur bois de chêne représentant les saints Côme et Damien attend encore un classement exact. Il semble qu'il faille le placer dans l'entourage de l'énigmatique Maestro Alfonso. S'il n'est pas de la main de ce maître, il reflète du moins son influence, et a sans doute été exécuté à Barcelone, vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle. Un autre petit panneau, assez mal conservé, et représentant également un des saints médecins assis sur un banc, est qualifié, à juste titre, d'espagnol. Je le croirais de l'école de Valence, et de l'atelier de Maître Pablo, plus connu sous le nom de Maître « del caballero de Montesa ». Sa qualité ne permet pas de l'attribuer à ce maître lui-même, mais c'est bien là sa manière, si reconnaissable dans les vêtements notamment.

Un panneau attribué jusqu'ici à l'école allemande du xvi<sup>e</sup> siècle est d'une toute autre importance. Il représente un saint, vu à mi-corps, vêtu d'une robe grise et d'un manteau vert foncé, sur un fond d'or qui paraît restauré. Je serais tenté, à cause de ces couleurs, d'identifier le personnage avec saint Antoine abbé. Le vieillard à barbe blanche est en train d'écrire. Le panneau est en sapin très épais, comme il était d'usage en Espagne, et non pas en Allemagne. L'œil droit du personnage a souffert. On ne saurait



FIG. 2. — ÉCOLE DE MAESTRO ALFONSO.  
SAINT CÔME ET SAINT DAMIEN  
(Musée de Dijon.)

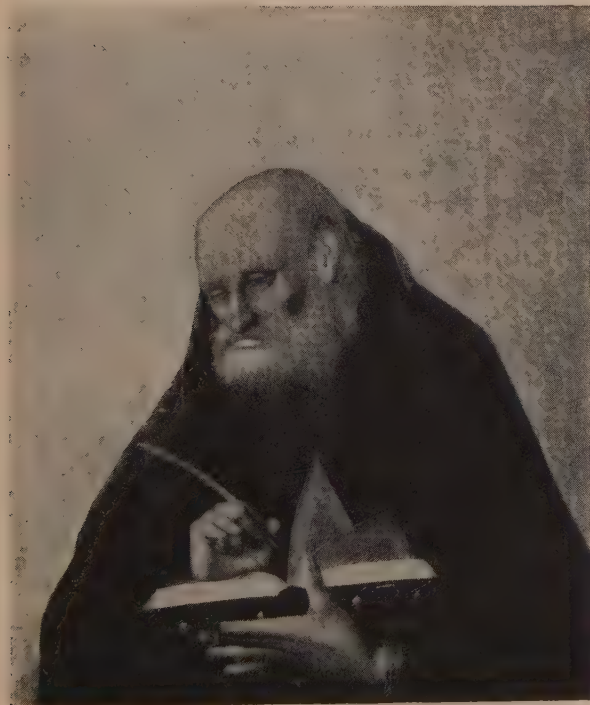


FIG. 1. — BARTOLOMÉ BERMÉJO. SAINT ANTOINE ABBÉ  
(Musée de Dijon.)

douter, à mon avis, que nous soyons ici en présence d'un ouvrage de l'excellent Bartolomé de Cardenas, dit Bartolomé Bermejo, exécuté en 1470 ou dans les années suivantes. Il offre les plus grandes ressemblances avec la *Pietà* de Barcelone, de 1490, et la *Vierge de la Crèche* du Musée du Prado. On y retrouve les mêmes yeux caractéristiques, le même dessin et le même modelé, surtout dans les mains, le même art viril et monumental. L'attribution erronée à l'école allemande s'explique par l'influence nordique que l'on relève dans toutes les œuvres de Bermejo, le Zurbaran du xv<sup>e</sup> siècle, dont l'esprit s'exprime le mieux dans la *Vierge* de la fameuse *Pietà* de la cathédrale de Barcelone.

Dans la collection Dard, léguée il y a quelques années au musée de Dijon, se trouvent deux fragments d'autels, chacun décoré de deux saints, qui faisaient partie, à ce qu'il semble, de prédelles. Celui où figurent saint Michel et une sainte avec la Croix, dans un paysage, est qualifié de suisse. Mais on notera que la forme même de l'ornement sculpté est espagnole. Peut-être faut-il penser à un élève de Jacomart, de l'arrière-pays valencien. L'autre fragment, avec sainte Marguerite et sainte Madeleine embrassant le crucifix, est sûrement espagnol et valencien, de la fin du premier quart du xvi<sup>e</sup> siècle.

A.-L. MAYER.

# BIBLIOGRAPHIE

## LIVRES

ROBERT GÉRARD. — **Sur un prieuré bénédictin de la route des pèlerinages. Saint-Gilles de Montoire.** — Paris, Editions d'art et d'histoire, 1935, format 19X25, 70 p., 16 fig., XIII planches.

Les curieuses peintures de Montoire avaient déjà fait l'objet de nombreuses discussions, dues à leur caractère assez énigmatique. La chapelle du prieuré bénédictin dépendant de l'abbaye de Saint-Calais se termine en effet par trois absides disposées en trèfle, et à la conque de chacune d'elles apparaît une vision du Christ dans une gloire. Le père Fabre avait vu dans ces trois effigies les trois personnes de la Trinité (*Gazette des Beaux-Arts*, 1923).

Dans un élégant volume orné de belles illustrations, M. Robert Gérard a repris la question d'après des données toutes nouvelles. En effet, des travaux d'assainissement ont été entrepris dans ce chœur à moitié enterré. Grâce à un système d'aération des murs, les moisissures qui détérioraient les peintures ont disparu; l'enduit qui recouvrait certaines parties a été enlevé avec précaution. Il en résulte que bien des détails qui avaient échappé aux précédents explorateurs, apparaissent maintenant au jour, et c'est ce qui a permis à M. R. Gérard de proposer des interprétations nouvelles de ces peintures, grâce à des observations personnelles du plus grand intérêt.

C'est ainsi qu'étudiant les procédés techniques et le style de ces œuvres, il a été amené à montrer mieux qu'on ne l'avait fait avant lui le contraste entre le Christ de l'abside principale, figure imberbe et longs cheveux roux, nimbe crucifère placé trop haut, couleurs claires, modelé sommaire, attitude raide, d'une part, et, d'autre part, les deux figures des absides sud et nord : Christ à figure barbue, couleurs plus variées et plus brillantes, emploi des fonds bleus, modelé savant, draperies élégantes aux plis retombant en cascades, ornement byzantin (galons brodés, perles). La première figure est parente du Christ du porche de Saint-Savin; les deux autres se rapprochent de celui de Berzé-la-Ville. Ainsi les deux grandes écoles de peinture romane qui se partagent la France se sont rencontrées à Montoire : l'école aux tons clairs et souvent ternes, au dessin large et sommaire (Poitou, Val du Loir, etc...); l'école aux couleurs chaudes et variées, au dessin minutieux, au modelé d'allure calligraphique (Bourgogne, Velay, Provence, etc...) dont la parenté avec la peinture byzantine des grottes cappadociennes est incontestable, comme l'a très bien montré Fernand Mercier dans son livre sur les Primitifs français.

Le mérite de M. R. Gérard est d'avoir recherché, après la remise en état des peintures, leur véritable signification. Tout d'abord, il résulte du décapage que les trois figures du Christ portent bien le nimbe crucifère, contrairement à ce qu'avait affirmé le père Fabre. La scène de l'abside centrale est, sans conteste, une vision apocalyptique, la seconde venue du Fils de l'Homme, comme l'indiquent les quatre animaux symbo-

liques dont elle est accostée. Sans doute, la gloire du Christ semble portée par les anges, et ce serait une contamination entre l'Ascension et la Seconde Venue, comme on le voit au portail sud de Charlieu, et ailleurs. Mais, contrairement à l'auteur, je crois le cas très différent. A Montoire, les anges effleurent à peine la gloire de leurs doigts et il manque un élément essentiel de l'Ascension, la présence de la Vierge et des apôtres. De plus, dans les deux autres absides, où il ne peut être question de l'Ascension, la gloire est aussi portée par les anges. La représentation de l'agneau nimbé entre deux séraphins sur l'arc doubleau placé devant l'abside complète le thème de la Vision, bien que les vingt-quatre vieillards ne soient pas figurés.

Dans l'abside méridionale les travaux de restitution ont montré que, de la main droite, le Christ tenait deux clefs que recevait un personnage à barbe blanche. Il s'agit certainement de la remise des clefs à saint Pierre, thème ancien qui reparait sur plusieurs chapiteaux romans. L'autre main, malheureusement effacée, devait transmettre un rouleau à saint Paul.

Dans l'abside nord, le Christ apparaît dans une auréole à fond bleu bordé de perles blanches, les bras étendus comme dans les précédentes visions, mais le décapage a montré que ses mains et ses pieds portent les traces des clous de la Crucifixion. Des plaies des mains partent des rayons rouges qui viennent se poser sur la tête des apôtres placés en deux groupes à droite et à gauche. Il y a des rapports entre cette scène et celle du grand portail de Vézelay, où, comme le fait remarquer R. Gérard, les rayons qui sont dirigés vers les apôtres partent des doigts du Christ. L'idée de la Pentecôte (hypothèse de M. Emile Mâle) doit être exclue à Vézelay (où il s'agit de la dernière apparition de Jésus et de la mission donnée aux apôtres. Math. 28, 18-19, Marc, 16, 15-19) et à plus forte raison à Montoire. L'explication de M. R. Gérard, empruntée par lui à M. l'abbé Plat, et qui voit dans ce tableau une interprétation des dernières visions de l'Apocalypse (XXI, 5-6, XXII, 1-2), où il s'agit de la constitution de la Jérusalem céleste, me paraît impossible à soutenir. Le fait que les rayons partent des plaies n'exclut nullement le thème de la mission donnée aux apôtres, et montre au contraire que c'est par son sang que le Christ a fondé l'Eglise. L'idée est la même que celle de l'Eglise recueillant le sang divin dans un calice, thème fréquent dans les Crucifixions à partir du 11<sup>e</sup> siècle.

Les autres peintures (martyre de saint Laurent, combat des Vertus sous le costume chevaleresque contre les Vices) sont analysées avec le plus grand soin, mais de plus M. R. Gérard a essayé de replacer tout cet ensemble de peintures murales dans le milieu artistique de la fin du 11<sup>e</sup> (abside centrale) et des premières années du 12<sup>e</sup> siècle. Tout son livre est dominé par une théorie ingénieuse, juste dans ses grandes lignes, mais qui appelle certaines observations. Il a raison de rattacher



les peintures de Montoire au cycle des fresques qui décoraient les églises des abbayes bénédictines. Il voit dans le choix des thèmes un programme proprement bénédictin, antérieur à l'ornementation de la grande église de Cluny (où une immense figure du Christ occupait la conque de l'abside). Ce programme est inspiré de l'art byzantin, conclusion admissible s'il s'agit de peintures monastiques analogues à celles des églises rupestres de Cappadoce, mais non si l'on songe à l'art de Constantinople et des mosaïques des églises de Grèce.

D'après M. R. Gérard, le mouvement serait sorti de l'abbaye du Mont-Cassin et se rattacherait aux relations de l'abbé Didier (1057-1086, puis pape sous le nom de Victor III, 1086-1087), avec Byzance. C'est par erreur que l'auteur fait aller Didier lui-même à Constantinople. La chronique de Léon d'Ostie dit seulement qu'il y envoya des moines en 1066, puis en 1072, pour en ramener des mosaïstes et autres artistes, afin d'orner la basilique qu'il construisait. Les peintures qu'il fit exécuter à l'église Sant' Angelo in Formis, à Capoue, sont bien pour la plus grande partie l'œuvre des Grecs. Le Christ de l'abside a des rapports avec les visions des absides bénédictines de France. Les fresques donnent l'impression d'avoir été exécutées d'après des cartons de mosaïques. S'ensuit-il que, la décoration du Mont-Cassin terminée, les peintres se soient transportés en France? Il n'est pas impossible que plusieurs d'entre eux aient travaillé à Cluny, à Berzé-la-Ville et peut-être à Montoire. L'hypothèse de M. Robert Gérard peut donc être admise, mais avec cette réserve que l'art byzantin importé ainsi représente la tradition monastique syrienne, toujours vivante dans les églises cappadociennes, et non le grand art impérial de la dynastie macédonienne, tout imprégné de renaissance classique.

Louis BRÉHIER.

A. M. COMANDUCCI. — *I pittori italiani dell' Ottocento. Dizionario critico e documentario*. — Milano 1934. Casa editrice Artisti d'Italia. In-4°. 807 p., nombreuses illustrations dans le texte et hors-texte.

Ce gros dictionnaire vient à son heure, au moment où tout le public français se donne rendez-vous au Petit Palais et au Jeu de Paume pour s'initier à l'art italien, raviver d'anciennes notions, ou éprouver ses admirations. Cet immense répertoire, qui a nécessité dix ans de travail, nous présente 3.450 peintres italiens du XIX<sup>e</sup> siècle, en énumérant leurs œuvres et en fournissant les renseignements biographiques essentiels. Plût à Dieu que nous eussions pour la France un instrument de travail comparable! Les illustrations sont très abondantes et bonnes en général. Elles font revivre une époque bien proche de la nôtre dans le temps, mais qui paraît si lointaine! Dans cette foule immense de peintres, on ne trouve, bien entendu, ni un Delacroix, ni un Manet, mais Carnovali, de Nittis, Fattori, Hayez, Segantini, Boldini... Ainsi oscille la balance au cours des temps. L'avenir dira si nous avons tort de sourire de ces « illustrateurs », dirait M. Berenson, d'une sensibilité dont les modes nous semblent aujourd'hui désuets, de tant de « sujets » que nous avons répudiés définitivement, croyons-nous. Plus que les histoires, le paysage et le portrait retiennent notre intérêt. Mais, au sein de cette unité d'une sorte de goût général, de ce laps de la durée, la diversité est telle que souvent les rapprochements imposés par l'ordre

alphabétique font éclater des disparates. En tout état de cause, le monument érigé par M. Comanducci à la gloire de l'Italie est admirable. Ouvrage de consultation et de référence, il a sa place dans toute bibliothèque d'art, où il remplacera le *Benedix* et le *Thieme-Becker*.

J. B.

J. P. RICHTER. — *Altichiero, Sagen, Tradition und Geschichte. Originaltext und Uebersetzung einer Veroneser Handschrift mit Kommentar*. — Leipzig, J. C. Hinrich, 1935. In-4°, 75 p., 24 pl. et un frontispice en couleurs.

On sait l'importance d'Altichiero pour l'histoire de la peinture véronaise au XIV<sup>e</sup> siècle. Un manuscrit de Battistella, auteur d'une histoire des peintres, a été retrouvé dans la bibliothèque des héritiers d'Andrea Monga (mort en 1794), à San Pietro in Cariano. On y trouve rassemblé tout ce que la légende et la tradition nous livrent sur cette histoire, depuis la mort d'Ezzelino, en 1259, jusqu'à la fin de la « captivité de Babylone », le retour des papes à Rome, en 1377. Ce texte précieux, que M. Richter reproduit intégralement, et traduit en allemand, est accompagné de copies d'après les ouvrages d'Altichiero. L'éditeur l'a commenté dans des notes copieuses. Il nous eût rendu plus de service encore en ajoutant un index des noms propres.

J. B.

G. HAYDN HUNTLEY. — *Andrea Sansovino, sculptor and architect of the Italian Renaissance*. — Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1935. In-4°, 155 p., 73 pl.

Sansovino est non seulement un des maîtres de la sculpture italienne, mais un de ceux qui ont le plus fait pour la diffusion de son influence. L'auteur de cette brève monographie abondamment illustrée a bien consacré un chapitre aux voyages de son héros en Espagne et au Portugal, mais il reconnaît lui-même que ses recherches sur ce terrain ont donné peu de fruits. Je crois que la question mériterait d'être reprise plus à fond, et d'une manière plus générale. Notons que M. Huntley, dans son tableau chronologique, s'écarte assez sensiblement de celui qu'a dressé M. Adolfo Venturi. Sansovino, envoyé au Portugal par Laurent de Médicis, vers 1491, aurait été de retour à Florence dès 1493, pour répondre à l'appel d'Emmanuel le Fortuné, en 1496, et demeurer auprès de son royal patron jusqu'en 1501. L'affaire n'est pas claire, et le tremblement de terre de Lisbonne la brouille encore. Le palais dont parle Vasari n'a pu être identifié. Nous ne savons pas si « Andrés florentin » cité à Tolède, en 1500, est bien Sansovino, ni si celui-ci prit part à l'exécution du tombeau du cardinal don Pedro de Mendoza. Bref, il y a là un chapitre à récrire... s'il est possible, mais a-t-on dépouillé toutes les archives? En Italie, M. Huntley est sur un terrain plus solide. Il détermine avec justesse la place de cet artiste inspiré tour à tour et précieux, qui marque le passage de la première à la seconde Renaissance, et dont l'œuvre nous montre un sculpteur se libérant progressivement de l'architecture, un dessinateur qui s'évade vers la ronde-bosse. Sur ses rapports avec les sculpteurs du Quattrocento, avec Andrea Pisano et Arnolfo di Cambio, ou avec l'Antiquité, il y aurait encore des remarques à faire, et je ne sais pas si M. Huntley a vu les « sesterces » qui ont inspiré au

jeune Sansovino son masque de Galba. Le livre est concis, un peu froid. De nombreux documents sont publiés en appendices, et il y a de bons index.

J. B.

WALDEMAR GEORGE, **La peinture italienne et le destin d'un art.** — Paris. Editions nationales, 1935, in-16, 48 p., fig.

Nous empruntons à M. Waldemar George lui-même la conclusion de cette intéressante brochure qui ne prétend pas résumer l'histoire de la peinture italienne, mais retracer les « directives » de son destin : « En tant qu'Etat et en tant que nation, l'Italie est une idée nouvelle. C'est même un fait nouveau. Mais la réalité italienne préexiste à la fondation du royaume d'Italie. L'art italien est l'emblème d'une culture qui, devançant d'un certain nombre de siècles la conscience nationale, prend corps et manifeste une conscience artistique... Comme l'art français, l'art italien n'agit et ne reprend ses leviers de commande que lorsqu'il reste identique à lui-même, et non lorsqu'il devient un art cosmopolite et encyclopédique. L'Italie athée et libérale, l'Italie vouée au relativisme, l'Italie de la libre pensée avait engendré un style impressionniste. L'Italie catholique et fasciste, l'Italie du traité de Latran et de la marche sur Rome se doit de donner au monde occidental un classicisme vivant. »

J. B.

EJNAR DYGGVE, FREDERIK POULSEN, KONSTANTINOS RHOMAIOS, **Das Heroon von Kalydon.** — Copenhague, 1934. In-4°, 145 p., VI pl. (Mémoires de l'Académie Royale des Sciences et des Lettres de Danemark. Section des lettres, 7<sup>e</sup> série, tome IV.)

La première campagne de fouilles à Calydon, en Etolie, dura environ trois mois, en 1926; la seconde eut lieu en 1928; la troisième en 1932. Les explorateurs ont mis au jour un nouveau type d'*heroon* sous la forme d'une palestre privée, avec salle de culte, abside et mobilier cultuel, des églises chrétiennes primitives, des édifices voués d'époque hellénistique, une salle ornée de médaillons de dieux et de héros. La colline de Laphrion a livré quantité de documents archéologiques, des fragments de métopes en terre-cuite peinte, des petits bronzes, des inscriptions, qui ont pris le chemin du musée d'Athènes. On a pu déterminer le site et l'étendue de la ville de Calydon et de ses sanctuaires; sur une éminence était érigé le temple d'Artémis Laphrienne et d'Apollon; celui de Dionysos a été également identifié. Quant à l'*heroon*, les auteurs en donnent une description complète, accompagnée de plusieurs plans; un tombeau souterrain a été découvert au milieu de la salle du culte, il était meublé de deux sarcophages ou lits mortuaires, et on y a trouvé également des bustes

et des médaillons en ronde-bosse. La partie la plus ancienne des constructions remonte à l'époque hellénistique tardive, la plus récente au second siècle de notre ère. On félicitera les auteurs de l'abondance et de l'intérêt de leurs découvertes et de la sagacité de leur analyse. Ils ont apporté là de précieux éléments pour une étude d'ensemble qui manque encore actuellement sur l'*heroon* et ses différents types.

J. B.

B. BERENSON. — **Les peintres italiens de la Renaissance.** Traduction de Louis GILLET. — Paris, Gallimard, 1935. 350 p., 160 illustrations.

Il y a dix ans déjà que Louis Gillet publiait son excellente traduction de l'œuvre célèbre de Berenson. C'est une heureuse idée qu'a eue l'éditeur Gallimard, au moment de l'exposition d'art italien, d'en donner une nouvelle édition, en un seul volume, et fort bien illustrée. La forme même de ce livre, qui veut être un bréviaire, lui trace son programme : c'est un texte familier, qu'on relit, et qui offre des thèmes à la méditation. Au demeurant, un des rares chefs-d'œuvre de la critique d'art contemporaine. Non pas que son intellectualisme systématique soit toujours fait pour nous convaincre, mais il fournit toujours un riche aliment à la discussion. Louis Gillet s'est fort bien acquitté de sa tâche : le style de Berenson a des détours difficiles.

J. B.

**Arte en America y Filipinas.** Cuaderno I. Universidad de Sevilla. Centro de estudios de historia de America. — Séville, 1935, 94 p., 24 pl.

Ce premier cahier d'une publication qui, nous l'espérons, sera longuement poursuivie, contient les études suivantes : Diego Angulo Iniguez, l'Académie des Beaux-Arts de Mexico et ses peintures espagnoles (œuvres de Morales, Zurbarán, Sebastian Gómez, Carreño, Maella, Cerezo et autres). — 2. Antonio Muro Orejón, Alonso Rodríguez, le premier architecte des Indes. — 3. Enrique Marco Dorta, Juan de Herrera à la cathédrale de Mexico. — 4. Enrique Marco Dorta, Le projet d'Iniesta pour le *Sagrario* de Mexico. — José Hernández Diaz, La *custodia* de 1551, exécutée pour le couvent des Dominicains de Lima.

On remarquera parmi ces articles, tous dignes d'intérêt, le premier et le plus important, qui concerne l'institution à Mexico, sous les vice-rois, non seulement d'une Académie des Beaux-Arts, mais d'une Ecole des Beaux-Arts destinée à favoriser le développement des dons artistiques, si remarquables, des jeunes Mexicains. Le rôle joué dans cette fondation d'un établissement d'enseignement et d'un musée, par l'excellent graveur, directeur de la Monnaie, D. Jerónimo Antonio Gil, est parfaitement mis en lumière.

J. B.





## REVUE DES REVUES

**DIE KUNST** (juin 1935). **ALFRED KULM, Art polonais d'aujourd'hui.** Le plus connu des peintres est Wladyslaw Skoczylas. — **GUSTAV STOLZE, Petite causerie d'art.** Au sujet de l'art du portrait. — **FRITZ HELLWAG, Natif et naturel.** Le peintre Hans Weidemann. — **WOLFGANG BORN, Le sculpteur Fritz Wotruba, de Vienne.** Ancien ouvrier en métaux, à peine âgé de 30 ans, il a créé des figures d'un style rude et archaïque. — **WERNER, R. DEUSCH, Un tableau de famille de Philipp Otto Runge.** Peint environ l'année 1800. Aujourd'hui dans une collection particulière de Hambourg. — **FRITZ HELLWAG, Otto Dix, tableaux de l'Hegau.** A l'occasion de l'Exposition à la galerie Nierendorf à Berlin. — **Le Tombeau de Hindenburg.** Projet conçu par les architectes Walter et Johannes Krüger pour le monument de Tannenberg. — **HANS HEILMAIER, François Pompon.** Notes sur la vie et l'œuvre du célèbre animalier. — **KARL UDE, Caricatures de Pembaur.** Caricatures du fameux chef d'orchestre. — **L'habitation vers 1800.** Notes sur l'aménagement des demeures à cette époque. — **Céramiques de jardin par Clary von Ruckteschell-Trueb.** — **Une maison pour les vacances au bord du Danube,** par l'architecte Fritz Gross, de Vienne.

**JAHRBUCH DER PREUZZSISCHEN KUNST. SAMMLUNGEN** (2<sup>e</sup> fascicule, 1935). **WILHELM BÖCK, Deux sarcophages de Schlüter dans la crypte de la cathédrale de Berlin.** Tombeaux du prince Friedrich-Ludwig et du margrave Philipp-Wilhelm (xviii<sup>e</sup> siècle). — **HERMANN BENKEN, A propos de Jörg Breu et de Hans Dürer.** Dessins et peintures, début du xvi<sup>e</sup> siècle. — **WOLFGANG STECHOW, Matthys et Hieronymus Cock.** Dessins de l'Ecole hollandaise, première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle. — **HANS HUTH, Histoire de la manufacture des tapisseries de Berlin.** — **ALFRED HENTZEN, Histoire de la construction d'Unter den Linden.** L'ancien palais des princesses (xviii<sup>e</sup> siècle).

**PANTHEON** (mars 1935). **EBERHARD LUTZE, La sculpture baroque au musée germanique de Nuremberg.** Martin et Michel Zürn, Egid Quirin, Ehrgoth Bernhard Bendel, Franz Ignaz Gunther, Paul Egell, maîtres bavarois et würtzbourgeois, Ferdinand Dietz. — **GEORG PUDELKO, Portraits florentins de la première Renaissance.** Paolo Uccello, le maître de l'Adoration, Fra Filippo Lippi, Andrea del Castagno, portraitistes. — **MAX J. FRIEDLAENDER, Un dessin d'Ugo van der Goes.** Collection Rosenthal, à Berne. — **OTTO VON FALKE, Une commode de Roentgen.**

Panneaux représentant des scènes de théâtre, vers 1780.

(Avril 1935) Voyez *G.B.A.*, avril 1935.

(Mai 1935). **OTTO FISCHER, Un buste de saint d'époque gothique tardive.** Buste de saint Etienne ou de saint Laurent, en bois, ayant servi de reliquaire. Ecole allemande, vers 1470-1480 (Bâle, collection particulière). — **ALFRED RHODE, L'autel de saint Pierre, à Hambourg,** par M<sup>e</sup> Bertram von Minden. Retable récemment découvert, daté de 1379. — **BETTY KURTH, Deux fragments de broderies anglaises avec la légende de saint Thomas Beckett.** Dernier tiers du xiv<sup>e</sup> siècle. — **J. HELD, L'exposition Frans Hals, à Détroit.** — **RICHARD BETTINGHAUSEN, Miniatures indiennes dans les musées de Berlin.** — **RAIMOND VAN MARLE, Deux coffrets italiens du XIV<sup>e</sup> siècle.** Collection Lanz, à Amsterdam, et dôme d'Orvieto. — **CH. L. KUHN, Un tableau inconnu de Michel Pachier.** Collection Schniewind, à New-York.

(Juin 1935). **GYORGY GOMBOSI, Palma Vecchio.** — **LUDWIG BALDASS, L'art de Rueland Frueauf l'ancien.** Ecole de Salzbourg, fin du xv<sup>e</sup> siècle. — **OTTO VON FALKE, Höroldt et Herold, peintres de porcelaines de Meissen (xviii<sup>e</sup> siècle).**

**APOLLO** (février 1935). **R. R. TATLOCK, La prédelle d'Ugolino da Siena.** Reconstitution. 1<sup>er</sup> quart du xiv<sup>e</sup> siècle. — **RALPH EDWARDS et K. DE B. CODRINGTON, La période indienne dans le mobilier européen.** Influences de l'Orient depuis le xvii<sup>e</sup> siècle. — **R. R. T., La famille Byam, par Thomas Gainsborough.** Tate Gallery. — **R. W. SYMONDS, Mobilier Chippendale, Dessins d'Ince et Mayhew.** — **HERBERT FURST, Exposition d'art décoratif britannique à Burlington House.** — **RALPH EDWARDS, Thomas Frye (1710-1760).** — **PHYLLIS ACKERMAN, Une importante tapisserie du début du XVI<sup>e</sup> siècle.** *Le Portement de Croix*, par Jacob de Camp. — **GEORGE H. VINER, Un ex-libris d'Elias Ashmole.** — **ALEXANDER WATT, Notes de Paris.**

(Mars 1935). **R. R. TATLOCK, Une Pietà florentine.** Attribuée à Michel-Ange. — **RAIMOND VAN MARLE, Quelques peintures toscanes inconnues, du XIII<sup>e</sup> siècle.** — **RALPH EDWARDS et K. DE B. CODRINGTON, La période indienne dans le mobilier européen (suite).** — **NORMAN GASK, Cuillers d'argent anglaises du moyen âge.** — **PERCY COLSON, La Galerie de Dulwich et le théâtre de Shakespeare.** — **ADRIAN BURY, Autour du Vieux Pont de Londres.** D'après des peintures anciennes. — **THOMAS W. BAGSHAW, Objets en ivoire fabriqués par des prisonniers de guerre durant les guerres de la République et du Premier Empire, 1793-1815.** — **J. J. Mos-**

PER, **La plus belle des icones russes**. Notre-Dame de Wladimir, musée historique de Moscou, fin du XI<sup>e</sup> siècle. — ALEXANDER WATT, **Notes de Paris**.

**THE BRITISH MUSEUM QUARTERLY** (N<sup>o</sup> 3, février 1935), **Fragments d'un Evangile inconnu**. — **Récit de Mrs. Rose Throckmorton**. — **La Rifle Brigade à Waterloo**. — **Manuscrits de Thomas Jefferson Hogg et E. E. Williams**. — **Lettres d'Ellen Terry à George Bernard Shaw**. — **Dessin de Vittore Carpaccio**. — **Une gravure rare de Charles I<sup>er</sup> et d'Henriette-Marie**. — **Dessins de James Seymour et autres**. — **La collection Eumorfopoulos**. — **Miniatures persanes**. — **Gravures japonaises**. — **Petites sculptures égyptiennes**. — **Une figurine égyptienne de cire et autres antiquités**. — **Trois bronzes du Louristan**. — **Reliques de Londinium**. — **Autres acquisitions**.

(N<sup>o</sup> 4, mai 1935). **Un dessin de Giovanni Battista Tiepolo**. — **Deux gravures non décrites de William Blake**. — **Acquisitions de dessins**. — **Le legs Alfred W. Rich**. — **Un dessin de la Royal Academy, par Henry Singleton**. — **Un grand herbier français, incunable**. — **Une ancienne édition du Fasciculus Temporum**. — **Don de livres par Mr. Arthur Gimson**. — **Carte d'Angleterre par Petrus Plancius**. — **Livres de la bibliothèque d'Herbert Spencer**. — **Deux miniatures anglo-saxonnes**. — **Feuillets de la Chronique d'Eccleston**. — **Le château des Wyatts of Allington**. — **Le commerce des esclaves**. — **Documents sur Tristan da Cunha**. — **Documents sur Auguste Comte**. — **Correspondance de Joseph Sturge**. — **Peintures chinoises de la collection Eumorfopoulos**. — **Un « charme » islamique de Fostat**. — **Antiquités chinoises**. — **Un candélabre grec**. — **Un portrait d'Alexandre le Grand (petit bronze)**. — **Monnaies d'or anglaises**. — **Coiffure de coquillages et de carapaces de tortue des îles Marquises**. — **Un film sur la tribu des Worora, d'Australie**. — **Bronzes étrusco-celtiques**. — **Une tête de marbre romaine d'Essex**. — **Papyrus dynastique d'Amasis II**. — **Antiquités d'Ur**.

**BURLINGTON MAGAZINE** (février 1935). **TANCRED BORENIUS, Un nouveau Rubens**. Deux têtes d'hommes. — **OSKAR FISCHER, L'art et le théâtre**. II. **Peintures de Jean Fouquet, d'Hans Memling, de Dirk Bouts, de Filippino Lippi, tapisseries, gravures d'illustration, horloge astronomique de Lübeck, gravures, peintures, sculptures**. — **ULRICH MIDDENDORF, Nouvelles attributions à G. F. Rustici**. Reliefs de bronze et de marbre, statues en ronde-bosse (fin du XV<sup>e</sup> siècle). — **ERIC P. BAKER, Les Sacrements et la Passion dans l'art médiéval**. Triptyque de Bonifacio Ferrer, école de Valence, XV<sup>e</sup> siècle. — **CAMPBELL DODGSON, Gravures sur bois de l'Ashmolean Museum**. Niklas Stör, Erhard Schön, Peter Flötner, artistes de Nuremberg (XV<sup>e</sup> siècle).

(Mars 1935). **SIR CHARLES HOLMES, Sur une peinture de Courbet**. Etrétat. — **BERNARD RACKHAM, Quelques peintures de majolique par Nicola Pelipario (début du XVI<sup>e</sup> siècle)**. — **HENRY FRANKFORT, Sculpture sumérienne**. Statues et sculptures provenant de Tell Asmar. Fouilles de l'Institut oriental de

l'Université de Chicago (3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> millénaires av. J.-C.). — **PHILIP HENDY, La Présentation du Christ de Giovanni Bellini**. Collection Stewart Borchard et Galerie des Offices. — **L. PLANISCIG, Bronzes de la Renaissance italienne**. Plaquettes de Pier Jacopo Buonaccorsi, dit l'Antico, au Musée de Vienne, et dans la collection Straus de New-York. — **HELEN ROSENAU, Dessins de cathédrales du moyen âge, en Angleterre**.

(Avril 1935). **KENNETH CLARK, Sept Sassettas pour la National Gallery**. Récente acquisition; scènes de la vie de saint François. — **FRIEDRICH ANTAL, Réflexions sur le classicisme et le romantisme**. — **J. V. S. WILKINSON et BASIL GRAY, Peintures indiennes au British Museum**. Album composé pour l'empereur Jahangir. — **KATHARINE A. ESDAILE, Nouvelles données sur Hubert Le Sueur**. Sculptures du XVII<sup>e</sup> siècle, à la cathédrale de Winchester, bustes de bronze à l'église de Bruton, à Ham House (Surrey). — **STANLEY CASSON, A byzantine master**. Plaques d'ivoire du X<sup>e</sup> siècle, aux musées de Liverpool, d'Utrecht et de New-York.

**OLD MASTERS DRAWINGS** (juin 1935). **FRIEDRICH WINKLER, Une attribution à Roger van der Weiden**. — **K. T. PARKER, Points de vue sur Watteau**. — **JACOB ROSENBERG, Deux dessins de Piranèse**. — **Notes sur des dessins de Girolamo di Benvenuto, Vittore Carpaccio, Niccolò Circignani, dit le Pomarancio, Guido Reni**.

**ARCHIVO ESPANOL DE ARTE Y ARQUEOLOGIA** (janvier-avril 1935). Fascicule consacré à l'art au Mexique, du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle. — **GARCIA GRANADOS, Chapelles ouvertes édifiées pour les Indiens en Nouvelle-Espagne (1530-1605)**. — **MAC GREGOR, Cent exemples de style platéresque mexicain**. — **MANUEL TOUSSAINT, Survivances gothiques dans l'architecture mexicaine du XVI<sup>e</sup> siècle**. — **JORGE ENCISO, Le monastère d'Actopan**. — **JOSÉ GARCIA PRECIAT, La cathédrale de Merida**. — **LAURO L. ROSSELL, Monuments du district fédéral**. — **M. ALVAREZ CORTINA et ALBERTO LE DUC, Le Sagrario de Mexico**. — **ENRIQUE MARCO DORTA, Le palais des vice-rois à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle**. — **DIEGO ANGULO INIGUEZ, Deux sculptures ed Pedro de Mena à Mexico**. Sculptures sévillanes.

**L'ART ET LES ARTISTES** (février 1935). **ARSÈNE ALEXANDRE, Degas, Nouveaux aperçus**.

(Juin 1935). **PAUL FIERENS, Cinq siècles d'art à l'Exposition de Bruxelles**.

**REVUE ARCHÉOLOGIQUE** (janvier-mars 1935). **P. M. FAVRET, L'allée couverte sous tumulus du Reclus**. — **J. STARCZUK, Antiquités de Pologne**. Aphrodite Anadyomène du palais Lazienki, à Varsovie. Jupiter tonnant de Lancut, hermès féminin, hermès archaïque de Dionysos, hermès de Pan, à Wilanow. — **JEAN BÉRARD, Recherches sur les itinéraires de saint Paul en Asie Mineure**. — **CHARLES FABRE, Les industries céramiques de Lezoux**. Epoque gauloise et gallo-romaine.

(Avril-juin 1935). **G. CONTENAU, Les fouilles en Asie occidentale, 1933-1934**. — **GISELA M. A. RICH-**



TER, *The woman at the well in Milan*. Coupe du style de Brygos au Castello Sforzesco comparée à une coupe de Florence. — GEORGES DAUX, *Sur la loi amphictionique de 380 av. J.-C.* — P.F. FOURNIER, CHRISTOPHER HAWKES, O. BROGAN et E. DESFORGES, *Fouilles à Gergovie*. — RICHARD KRAUTHEIMER, *La façade ancienne de St-Jean-de-Latran, à Rome*. — LOUIS BRÉHIER, *Les peintures cappadociennes de l'époque pré-iconoclaste, au XIV<sup>e</sup> siècle*.

LA REVUE DE L'ART. REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE (mai 1935). GÉZA DE FRANCOVICH, *L'origine du crucifix monumental sculpté et peint*. — JEAN DE CALLEUX, *Notes sur le pavillon de Madame du Barry à Louveciennes et son architecte N. Ledoux*. — KURT E. SIMON, *Julien Boilly, camarade de Corot en Italie*. — A. D., *Les sculptures d'Henri Bouchard pour la nouvelle église Saint-Pierre-de-Chaillot*.

REVUE DES ARTS ASIATIQUES (mars 1935). G. MARÇAIS, *Plafonds peints du IX<sup>e</sup> siècle à la grande mosquée de Kairouan*. — O. JANSE, *L'empire des steppes et les relations entre l'Europe et l'Extrême-Orient dans l'Antiquité*. — E. DE LOREY, *L'Ecole de Tabriz. L'Islam aux prises avec la Chine*. *Peintures musulmanes du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècles*. — GILBERTE DE CORAL-RÉMUSAT, *L'activité archéologique dans les trois Indes (Inde, Insulinde, Indochine)*.

BOLLETTINO D'ARTE (janvier 1935). RAIMOND VAN MARLE, *La peinture à l'exposition d'art ancien italien, à Amsterdam*. — LUISA BECHERUCCI, *Marbres de Tino di Camaino, à Naples*. — GIORGIO CASTELFRANCO, *Restaurations et découvertes de fresques. Le peintre Corso di Buono. Fin du XIII<sup>e</sup> siècle, fresques de Montelupo*.

(Février 1935). ODOARDO H. GIGLIOLI, *Un clair-obscur ignoré de Pontormo, à la Galerie des Offices*. Dessin. — FRITZ BAUMGART, *Contributions à l'étude de Michel-Ange. Daniel de Volterra et Michel-Ange. La Madone Dossi. Différences dans le traitement du marbre entre la statue de saint Mathieu et les esclaves du tombeau de Jules II*. — EDOARDO GALLI, *Un sarcophage du dôme de Cosenza. Le mythe de Méléagre, II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.* — CESARE BRANDI, *Nouvelles fresques du Trecento à la Pinacothèque de Bologne. Ouvrages de Vitale da Bologna et de ses suivants*. — GILBERTO BAGNANI, *Les fouilles de Tebtunis. Fouilles de la mission archéologique italienne d'Egypte*. — J.C. GANNI, *Sur les sculptures du portail de Città Sant' Angelo*.

(Mars 1935). RAIMOND VAN MARLE, *La peinture à l'exposition d'art ancien italien, à Amsterdam. Les Vénitiens*. — DORO LÉVI, *La tête d'Auguste du musée de Chiuri et l'art augustéen*. — ARDUINO COLASANTI, *Un bas-relief inédit de Tino di Camaino*. — G. CASTELLANI, *Don de monnaies au musée archéologique de Florence. Monnaies de Victor-Emmanuel III, monnaies pontificales : Paul II, Alexandre VI, Grégoire XIII, Grégoire XIV*.

(Avril 1935). MATTEO MARANGONI, *Une œuvre inconnue de Matteo Civitali, au Campo-Santo de Pise*. — ELENA BERTI TOESCA, *Pour l'exposition de Titien à Venise. Tableaux de l'Académie de Saint-Luc*. — RAIMOND VAN MARLE, *La peinture à l'exposition d'art ancien italien, à Amsterdam*. — ANTONIO TRAMELLI, *Le nuraghe Santu Antine di Torralba. Ruines d'une citadelle préhistorique en Sardaigne*. — GIORGIO CASTELFRANCO, *Radiographie de peintures. Une œuvre inconnue de Pacino da Bonaguida*. — DOMENICO MUSTILLI, *L'Icare de la Via dell' Impero. Statue de style polyclétéen récemment découverte*. — PIERO SANPAOLESI, *La restauration de la Madone du XI<sup>e</sup> siècle de l'église de Mosciano*. — SERGIO BETTINI, *Nouveaux ouvrages de Paolo Veneziano*. — SOFIA SACCARINO, *Monnaies trouvées dans la basilique Emilienne. IV<sup>e</sup> siècle, avant l'invasion d'Alaric*.

(Mai 1935). VOY. G.B.A., mai 1935.

(Juin 1935). LUIGI COLETTI, *Restaurations et découvertes. Nouvelles fresques de Gasparo Diziani. A San Stefano de Venise*. — EDOARDO GALLI, *Fragment de sculpture de Grumentum, provenant du théâtre romain. Au musée de Reggio*. — ARDUINO COLASANTI, *Un portrait inédit de Piero Novalli, à Rome. Vers 1632*. — PASQUALE ROTONDO, *Une œuvre retirée et deux autres attribuées à Piero Bernino. Sculptures à Naples*. — LUIGI SERRA, *L'exposition de Titien à Venise*. — RINALDO LIPHART, *Deux portraits de Michel-Ange exécutés par Domenico Beccafumi*. — LUIGI MORVICONE, *Un petit bronze représentant Hercule, au Musée civique de Bologne. Epoque classicisante*.

EMPORIUM (janvier 1935). ANTONY DE WITT, *La peinture norvégienne moderne*. — AGNOLDOMENICO PICA, *L'adolescence de l'architecture moderne*. — CARLO LINATI, *Virginia Woolf*. — ENRICO MAGNIDUFFLOCQ, *L'Orfeo de Monteverdi*. — FRANCESCO PASINETTI, *Figures du cinéma, King Vidor*.

(Février 1935). UGO NEBBIA, *La seconde quadriennale. Exposition de peinture et de sculpture modernes à Rome*.

(Mars 1935). MARIO TINTI, *Ottone Rosai ou de la tradition toscane*. — ANTONY DE WITT, *La peinture norvégienne moderne*. — ERNESTO LUGARS, *Cesare Ferro*. — G. TITTA ROSA, *Umberto Saba*. — GIANANDREA GAVAZZENI, *Vicenzo Bellini*.


(Avril 1935). GIORGIO NICODEMI, *Carlo Carra*. — A. LOCATELLI MILESI, *Un maître peu connu : Gian Paolo Cavagna (XVI<sup>e</sup> s.)*. — MASSIMO LELJ, *Bettino Ricasoli*. — G. DI SAN LAZARO, *Les Nadar*.

RIVISTA D'ARTE (janvier-mars 1935). GÉZA DE FRANCOVICH, *Crucifix métalliques du XII<sup>e</sup> siècle, en Italie*. — RINALDO DE LIPHART RATHSHOFF, *Un carnet d'esquisses de Domenico Beccafumi (suite)*. — SERGIO BETTINI, *Une sculpture lombarde à Salomique*. — STEFANO BOTTARI, *Pour Domenico Gagini*. — INGE BERGE, *Une peinture inconnue du Bachiacca et son modèle*. — UGO PROCACCI, *Documents et recherches sur Masaccio et sa famille*.

Le Gérant : Jean MERLIN.








**PARTIR... PARTIR...**

POUR VOS  
DÉPLACEMENTS, UTILISEZ LE  
**BILLET DE FAMILLE**  
OFFRANT JUSQU'À ...  
**75% DE RÉDUCTION**  
DÉLIVRÉ TOUTE L'ANNÉE  
RENSEIGNEMENTS  
DANS LES GARES DU  
**RÉSEAU DE L'ÉTAT**



## CHEMIN DE FER DU NORD

### Services les plus rapides vers l'Angleterre

De jour : par **CALAIS ET BOULOGNE**  
traversées les plus courtes  
quatre services quotidiens  
dans chaque sens

De nuit : par **DUNKERQUE**  
la route qui fait gagner du temps.

### TRAINS RAPIDES DE GRAND LUXE Voitures Pullman

#### « LA FLÈCHE D'OR »

Paris-Londres par Calais en 6 h. 40.  
Paris-Calais sans arrêt : 300 kilom. en 3 h. 10.

#### « L'ÉTOILE DU NORD »

Paris-Amsterdam en 7 h. 30.  
Paris-Bruxelles sans arrêt.

#### « L'OISEAU BLEU »

Paris-Anvers en 4 h. 20.  
Paris-Bruxelles sans arrêt

#### TRAIN DE LUXE « NORD-EXPRESS »

Paris-Liège-Cologne-Berlin-Varsovie-Kovno-Riga.

## CHEMINS DE FER DE L'EST

### Les forts de Verdun et les Champs de bataille de l'Argonne

Des excursions combinées, chemin de fer et auto-car, sont organisées à des prix très réduits les Dimanches 21 avril, 5 et 19 mai, 30 juin, 14 et 28 juillet, 15 et 29 septembre, ainsi que le lundi de Pentecôte (10 juin) pour la visite des forts de Verdun et des champs de bataille de l'Argonne.

#### Les forts de Verdun

Départ de Paris à 6 h. 55      Retour à 23 h. 55

Paris-Verdun en chemin de fer. — Visite en auto-car de Verdun, la côte du Poivre, les carrières d'Haudremont, Louvemont, la Tranchée des Baionnettes, l'ossuaire et le fort de Douaumont, Fleury, la Chapelle-Sainte-Fine, le fort de Souville, le fort de Vaux, le fort de Tannes, retour à Paris en chemin de fer.

Prix total (déjeuner à Verdun compris) : 100 francs.

#### Les Champs de bataille de l'Argonne

Départ de Paris à 6 h. 55      Retour à 23 h. 55

Paris-Sainte-Menehould en chemin de fer. — Visite en auto-car de Sainte-Menehould et Vienne-le-Château, le Four de Paris, le bois de la Grurie, Abris du Kronprinz, Romagne, Montfaucon, la cote 304, le Mort-Homme, Verdun, retour à Paris en chemin de fer.

Prix total (déjeuner à Varennes-en-Argonne compris) : 130 francs.

Pour tous renseignements, s'adresser :

Au Bureau de Tourisme de la gare de l'Est à Paris.

A l'Union Nationale des Agences de Voyage, 101, avenue des Champs-Élysées, à Paris.

## P.O.-MIDI

### RELATIONS

## DE LA CÔTE BASQUE ET DE BORDEAUX

avec la

### Station thermale

de

## CHATELGUYON

En vue de faciliter l'accès de Châtelguyon aux baigneurs du Sud-Ouest, les Chemins de fer P.-O. - MIDI, d'accord avec la Compagnie de P.-L.-M., ont rétabli pendant la saison thermale 1935, du 1<sup>er</sup> juin au 15 septembre inclus, le service d'autocar reliant cette station thermale à la gare de Volvic.

Ce service procure aux voyageurs un gain de temps, une économie d'argent et évite un changement de train.

Il donne notamment la correspondance aux trains qui assurent les meilleures relations avec Bordeaux et la Côte Basque.



**GRANDS RÉSEAUX DE CHEMINS DE FER  
FRANÇAIS**

**BILLETS SPÉCIAUX  
D'ALLER ET RETOUR INDIVIDUELS  
pour les stations  
BALNÉAIRES,  
THERMALES ET CLIMATIQUES**

**ÉTÉ 1935**

Les conditions d'utilisation de ces billets qui comportent suivant le parcours et suivant la classe, une réduction de 20 à 30 % viennent d'être grandement améliorées.

Qu'il s'agisse maintenant de stations balnéaires, thermales ou climatiques, ces billets sont délivrés en toutes classes du 15 Mai au 30 Septembre au départ de toutes les gares des Grands Réseaux pour les nombreuses stations françaises nommément désignées au tarif, sous condition de payer pour un certain minimum de parcours, variable suivant les billets demandés.

La durée de validité de ces billets est de 33 jours avec faculté de prolongation de deux fois 30 jours moyennant supplément de 10 % par période.

Aucun minimum de séjour à la station choisie n'est plus exigé.

Pour tous renseignements consulter les gares et bureaux des Grands Réseaux français ainsi que les Agences de Voyages.

**P. L. M.**

**POUR VOTRE VOYAGE  
PLUS AGRÉABLE...**

Tandis que les grands trains rapides vous emportent allégrement à travers les Alpes, le Jura, la Vallée du Rhône, n'éprouvez-vous pas le désir de laisser un peu le rail où bon vous semble pour admirer à votre aise ces pays de tourisme? Mais comment le faire sans fatigue, sans souci? vous êtes-vous demandé. Rien de plus simple. Prenez des billets d'aller et retour à prix réduits pour voyages combinés en chemin de fer et en autocar. Ces billets vous permettent d'atteindre la région où fonctionnent les services automobiles du réseau que vous désirez emprunter, d'utiliser ces services et de revenir par le train, à votre point de départ.

Ils comportent une réduction de 30 % en toutes classes sur les trajets par fer, sans que vous ayez à remplir d'autre condition que celle d'effectuer un parcours minimum de 100 km. en chemin de fer et de 100 km. en autocar. Leur validité de 33 jours peut être prolongée.

Un voyage ainsi effectué à loisir, selon votre goût, avec confort, tour à tour dans un spacieux compartiment et dans un bon fauteuil d'autocar, n'est-ce pas un voyage idéal?

Pour obtenir des renseignements détaillés, veuillez vous adresser aux gares, bureaux et agences P.-L.-M.

**EN CHEMIN DE FER, PLUS ON EST, MOINS ON PAIE**

Cela vous étonne. Il en est cependant bien ainsi, si vous voyagez avec votre famille.

Pour obtenir un billet de famille d'aller et retour, vous n'avez que deux conditions à réaliser :

- 1° Etre trois au moins, la troisième personne peut être un enfant de moins de 7 ans.
- 2° Effectuer un parcours de 300 km. au moins, retour compris.

La première personne paie place entière, la deuxième  $\frac{3}{4}$  de place, la troisième demi-place, chacune des suivantes quart de place, ce qui revient à dire que quatre personnes ne paient que deux places et demie.

Mieux encore, plus le parcours est long, moins on paie. Si vous accomplissez plus de 400 km., retour compris, vous bénéficiez, en effet, d'une réduction supplémentaire de 10 % pour 3 personnes, 15 % pour 4 personnes, 20 % pour 5 personnes, 25 % pour 6 personnes, etc... sur la somme correspondant au parcours effectué en excédent de 400 km.

Trois personnes seulement sont tenues de voyager ensemble, les autres peuvent obtenir des coupons individuels pour voyager isolément. En outre, le chef de famille, qui désire revenir de temps à autre à sa résidence, peut obtenir une carte d'identité qui lui permettra de se déplacer à moitié prix.

Enfin, votre billet de famille vous permet d'expédier votre automobile avec près de 75 % de réduction. Par exemple, pour une 10 CV et 1.000 km. de parcours — retour compris — vous ne payerez que 303 fr. 45 au lieu de 1.173 francs.

Les billets, délivrés pendant la période des vacances sont valables jusqu'au 5 novembre.

Pour des indications plus détaillées, notamment sur la qualité des personnes qui peuvent être comprises dans le billet, veuillez vous renseigner auprès des gares, bureaux et agences des Grands Réseaux.



# LISEZ BEAUX-ARTS

Le Journal des Arts  
et vous serez au courant de  
**TOUTE L'ACTUALITÉ ARTISTIQUE**

Acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, architecture, art décoratif, législation, académies, sociétés savantes, cinéma, tourisme, etc.

*Paraissant tous les vendredis*  
**8 pages, format journal, abondamment illustrées**  
*1, rue de La Baume, Paris (VIII<sup>e</sup>)*

## ABONNEMENTS

FRANCE : un an **42 fr.**; six mois **23 fr.**  
ETRANGER (pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm) : un an **56 fr.**; six mois **30 fr.**  
AUTRES PAYS : un an **70 fr.**; six mois **38 fr.**

Compte chèques postaux : Paris 1851-52

## Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris

*Fondation Jacques Doucet*

*11, rue Berryer, Paris (VIII<sup>e</sup>)*

La BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS contient la plus complète réunion de livres sur l'histoire de l'art qui ait jamais été formée. Sa fréquentation est indispensable aux amateurs, aux érudits, aux artistes. Elle leur est ouverte chaque jour, de 14 à 18 h., sauf le dimanche. Pendant les vacances universitaires (août et septembre), elle sera ouverte les lundis, mercredis et vendredis.

La SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE a été créée pour venir en aide à la Bibliothèque.

Le Répertoire d'Art et d'Archéologie pour l'année 1933 est paru au prix de 100 fr. et peut être cédé aux membres de la Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie au prix de 75 f.

Les membres actifs de la Société (cotisation 100 fr. par an) entrent gratuitement à la Bibliothèque.

La cotisation des membres adhérents (30 fr. par an) est déduite du droit d'entrée à la Bibliothèque (un mois : 10 fr.; un trimestre : 25 fr.; un an : 80 fr.).

Notice envoyée sur demande adressée à M. le Secrétaire général, 11, rue Berryer (8<sup>e</sup>).



LES BEAUX-ARTS  
ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS  
140, Faubourg Saint-Honoré, Paris (VIII<sup>e</sup>)

# L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par GEORGES WILDENSTEIN

**PARU FIN 1934**

**GABRIELLE CAPET**

PAR LE COMTE ARNAULD DORIA

Un volume in-4° (25×32)

de 130 pages dont 24 pages d'illustration donnant en 52 phototypies la reproduction de tout l'œuvre connu de l'artiste, plus un frontispice. **100 francs.**  
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1935)

## DÉJA PARUS DANS LA MÊME COLLECTION

JEAN BABELON. — **Germain Pilon.** In-4° de VIII-152 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 81 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste) ..... **150 fr.**

FERNAND BENOIT. — **L'Afrique méditerranéenne, Algérie, Tunisie, Maroc.** In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures plus un frontispice. .... **275 fr.**  
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1932.)

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — **La Tour,** avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4° de IV-330 pages dont 120 pages d'illustration, contenant 267 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire ..... **260 fr.**

ROBERT DORE. — **L'Art en Provence.** Volume in-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire. **260 fr.**

Le comte ARNAULD DORIA. — **Louis Tocqué.** In-4° de VIII-274 pages dont 86 pages d'illustration, contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste). **200 fr.**  
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1930.)

PIERRE FRANCASTEL. — **Girardon.** In-4° de VIII-170 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 93 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste) ..... **150 fr.**  
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — **Les Châteaux de la Renaissance.** In-4° de VIII-308 pages dont 104 pages d'illustration, contenant 220 héliogravures, plus un frontispice. .... **175 fr.**  
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1928.)

GEORGES HUARD. — **L'Art en Normandie.** In-4° de VII-274 pages dont 126 pages d'illustration, contenant 272 héliogravures, plus un frontispice. .... **225 fr.**  
(Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — **Pa-tet.** In-4° de VIII-224 pages dont 116 pages d'illustration, contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste) ..... **200 fr.**

LOUIS RÉAU. — **Les Lemoyne.** In-4° de VIII-252 pages dont 80 pages d'illustration, contenant 136 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de ces artistes) ..... **150 fr.**  
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — **Lancret.** In-4° de VIII-254 pages dont 112 pages d'illustration, contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste) ..... **150 fr.**

PAUL JAMOT et GEORGES WILDENSTEIN. — **Manet.** 2 vol. In-4° dont un de texte (220 d.) et un d'illustration (220 p. contenant 480 phototypies) ; tout l'œuvre connu de l'artiste. **750 fr.**

GEORGES WILDENSTEIN. — **Chardin.** In-4° de 400 pages dont 128 d'illustration (238 héliogravures, tout l'œuvre connu de l'artiste). **300 fr.**

## EN PRÉPARATION

BOUCHER, DROUAIS, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER,  
DEGAS, BERTHE MORISOT, JEAN FOUQUET